ИСТОРИЯ
ИСКУССТВА
НАРОДОВ
СССР

6

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ИЗДАТЕЛЬСТВО
«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ
ИСКУССТВО»

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

В 9 ТОМАХ

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»
МОСКВА

ОРДЕНА ЛЕНИНА АКАДЕМИЯ ХУДОЖЕСТВ СССР

НАУЧНО-ИССЛЕДОВАТЕЛЬСКИЙ ИНСТИТУТ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ

ИЗОБРАЗИТЕЛЬНЫХ ИСКУССТВ

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР

ТОМ 6

ИСКУССТВО ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX— НАЧАЛА XX ВЕКА

ПОД РЕДАКЦИЕЙ

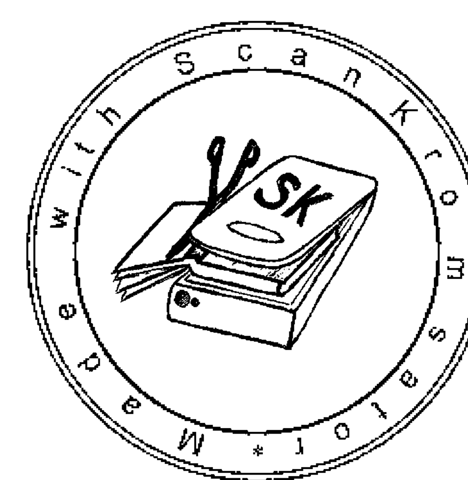
Б. В. ВЕЙМАРНА и Н. И. ШАНТЫКО

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО»

1981

ББК 85.103(2)1
И 90

HISTORY OF THE ART
OF THE PEOPLES OF THE USSR
VOL. 6



Именной указатель и аннотации иллюстраций составлены
Г. Г. Серовой

И $\frac{80102\text{-}103}{024(01)\text{-}81}$ подп. изд.

4901000000

ВВЕДЕНИЕ

История искусства народов СССР второй половины XIX — начала XX века, и прежде всего русского искусства,— один из самых значительных периодов в развитии мировой художественной культуры. Его роль определяется тем, что в это время произошел мощный взлет реализма, тесно связанный с передовым общественным движением, с формированием самосознания народа, боровшегося за социальное освобождение. Несмотря на противоречия и спады, осложнения, создаваемые салонно-академическими и декадентско-формалистическими тенденциями, в борьбе с которыми развивалось передовое искусство, не только во второй половине XIX века, но и в начале XX столетия в России шел подъем художественного творчества. Возникали явления, принадлежащие к вершинам мировой классики (достаточно напомнить о И. Репине, В. Сурикове, В. Серове), происходило формирование ряда национальных художественных школ. В отличие от большинства стран Западной Европы конечным итогом художественных процессов в России начала XX века явился не модернизм, тенденции и влияния которого в целом преодолевались, а новое, социалистическое искусство, возникшее в результате Великой Октябрьской социалистической революции и ставшее шагом вперед в художественном развитии всего человечества.

Определяющее значение в рассматриваемый период имела русская художественная культура. В тесной связи и взаимодействии с ее передовыми тенденциями шли процессы формирования и развития национальных художественных школ в культурах других народов. Царская Россия была тюрьмой народов. Они были лишены равноправия и не только жестоко эксплуатировались своими господствующими классами, но испытывали еще и национальный гнет, находясь в зависимости от великодержавно-шовинистической политики русского царизма. Однако вопреки этому гнету, в связи с общими процессами социально-освободительной борьбы в России в искусстве многих населявших ее народов при поддержке и участии деятелей русской демократической культуры формировались национальные художественные школы, развивались реалистические традиции.

В. И. Ленин писал: «Освободительное движение в России прошло три главные этапа, соответственно трем главным классам русского общества, налагавшим свою печать на движение: 1) период дворянский, примерно с 1825 по 1861 год; 2) разночинский или буржуазно-демократический, приблизительно с 1861 по 1895 год; 3) пролетарский, с 1895...»[1] Этот последний период завершился победой Великой Октябрьской социалистической революции в 1917 году. История искусства народов России второй половины XIX — начала XX века совпадает со вторым и третьим этапами революционно-освободительного движения и соответственно может быть разделена на два периода: от начала 60-х до середины 90-х годов и с середины 90-х годов по 1917 год. Это деление не является абсолютно жестким, но в принципе оно отражает действительное развитие художественного творчества не только русского, но и других народов СССР.

В 50-х годах XIX века обветшавшая феодальная система в России переживала кризис. Поражение России в Крымской войне 1853—1856 годов усугубило этот кризис и обострило социальные противоречия. Усилились крестьянские волнения, на рубеже 50-х — 60-х годов в России сложилась революционная ситуация. Под давлением народно-освободительного движения царское правительство вынуждено было провести социальную реформу: в 1861 году оно освободило крестьян сверху, отменив крепостное право. Однако реформа эта была половинчатой; крепостники сохранили свои привилегии, крестьяне оказались ограбленными и очутились под двойным социальным гнетом: помещиков и буржуазии. Классовая борьба еще более обострилась.

В условиях жестокого социального гнета и общественно-политической реакции открытая революционная борьба наталкивалась на большие трудности. В это время особую роль в общественной жизни приобретали литература, искусство, художественная критика. Их лучшие представители выступали на стороне народа, пропагандируя передовые идеи своего времени, боролись за гуманизм и демократию, против язв и пороков общественного строя, против всех форм угнетения и эксплуатации.

Уже в 40-е годы в работах В. Г. Белинского были заложены основы русской революционно-демократической эстетики, сыгравшей большую роль в судьбах и развитии русского искусства. Идеи Белинского были подхвачены и развиты А. И. Герценом, Н. Г. Чернышевским, Н. А. Добролюбовым и их последователями. В 1855 году появилась диссертация Чернышевского «Эстетические отношения искусства к действительности», оказавшая большое влияние на формирование передовых взглядов многих деятелей литературы и искусства. Чернышевский вскрыл несостоятельность идеалистической эстетики, которая была основой теории «чистого искусства», оправдывавшей независимость искусства от жизни, отрывавшей его от

актуальных общественных проблем современности и ориентировавшей на вечные идеалы якобы стоящей над жизнью неизменной красоты. Чернышевский показал, что «прекрасное есть жизнь», что общественная действительность является определяющим источником художественного творчества и мерилом его ценности. Он утверждал, что искусство, воспроизводя жизнь, объясняет ее и произносит над ней свой приговор. Тем самым он сформулировал основные критерии реализма в искусстве. Чернышевский называл литературу и искусство «учебником жизни» и видел их призвание в активном, действенном влиянии на развитие жизни по революционно-демократическому пути. Ближайший соратник Чернышевского Добролюбов в своих критических статьях также утверждал реализм и народность искусства. Он обосновал принципы реальной критики, предполагавшей соотнесение художественного произведения с реальной действительностью, измерение его ценности мерою жизни и использование для обсуждения и решения реальных жизненных проблем.

Ведущая роль в развитии русской художественной культуры второй половины XIX века принадлежала литературе. А. М. Горький писал: «Русская литература особенно поучительна, особенно ценна широтою своей — нет вопроса, который она не ставила бы и не пыталась разрешить. Это по преимуществу литература вопросов: Что делать? Где лучше? Кто виноват? — спрашивает она» [2]. Это было время великого подъема и расцвета русской литературы, получившей мировое признание. Именно тогда создаются крупнейшие социально-психологические романы Л. Н. Толстого и Ф. М. Достоевского, расцветает творчество И. С. Тургенева и И. А. Гончарова, ярко проявляется социально-обличительная тенденция в произведениях А. Н. Островского, Н. А. Некрасова, М. Е. Салтыкова-Щедрина. Выдающиеся художественные качества классической русской литературы находились в прямой зависимости от ее правдивости, социальной конфликтности и остроты, психологических открытий, гуманистических устремлений. Литература первой открывала новые типы общественной жизни, ставила актуальные общественные вопросы. Поэтому она оказывала плодотворное влияние на развитие других видов художественного творчества, помогая им находить новые пути.

Огромное значение имела литература, в частности для развития театрального искусства, ставшего подлинной общественной трибуной, с которой звучали слова правды о русской жизни, о человеке, поднимались проблемы, волновавшие передовую общественность. Реалистический характер актерского мастерства утверждался в деятельности М. П. Садовского, Я. Д. Шумского, И. В. Самарина, А. Е. Мартынова. Московский Малый театр стал «домом Островского», давшим первую жизнь почти всем произведениям драматурга и почерпнувшим в них основы для утверждения глубокой правды сценического творчества.

Мировое значение приобрела в это время русская музыка. Верная заветам М. И. Глинки и А. С. Даргомыжского, она развивалась по пути народности и реализма. Расширилась сфера музыкальной жизни (возникли первые консерватории и школы, музыкальные общества и концертные организации). В области оперы и вокальных жанров особенно тесной оказалась связь музыки с русской литературой — с произведениями Пушкина, Гоголя, Островского, с русской поэтической лирикой. Музыкальные драмы М. П. Мусоргского, эпические и сказочные оперы А. П. Бородина и Н. А. Римского-Корсакова, лирико-драматические произведения П. И. Чайковского внесли существенный вклад в историю мирового оперного искусства, вписав в него страницы неповторимого национального своеобразия и красоты. В симфонических и камерных инструментальных произведениях П. И. Чайковского, Н. А. Римского-Корсакова, А. П. Бородина, М. А. Балакирева рисовались картины народной жизни, воплощались сложные общественно-драматические и лирико-психологические коллизии, обогащались средства художественной выразительности. Широкое развитие получила программная музыка, связанная с образами мировой литературы или народно-поэтического творчества. В деятельности композиторов «Могучей кучки» и П. И. Чайковского нашла претворение народная песня, ставшая основой многих высокохудожественных музыкальных образов.

Иной характер имело в то время развитие архитектуры. Ее прежние успехи всегда опирались на большие общественные идеалы, связанные с утверждением позитивных социальных тенденций. Теперь же переживавшая кризис помещичья культура и нарождавшееся буржуазное общество не давали основ для появления нового большого стиля в архитектуре, и она стала утрачивать былое величие и стилевую цельность. Продолжался технический и строительный прогресс, возникали новые градостроительные задачи, создавались новые типы сооружений (доходные дома, промышленные здания, вокзалы и т. п.), но художественно-образная сторона архитектуры отступала на второй план. Широкое распространение получили эклектика и подражание старым стилям. Нередко новые конструкции чисто внешне обряжались в любые, угодные буржуазному заказчику стилистические формы. Не дали сколько-нибудь значительных результатов и попытки создать национальные стили в архитектуре — как русской (на основе претворения элементов народного и древнерусского зодчества), так и других народов России. Эти попытки сводились обычно к декорированию сооружений. Все это ограничивало развитие монумен-

тальных форм изобразительного искусства, неразрывно связанных с архитектурой, и приводило к утрате того синтеза искусств, который был характерен, например, для русского классицизма. Попытки восстановить этот синтез и создать новый большой стиль в архитектуре были предприняты в начале XX века представителями стиля модерн. Они стремились найти единство конструктивного и декоративного начал в архитектуре, привлечь к работе крупных художников. Однако при ряде частных завоеваний стиль модерн нес отпечаток вкусов буржуазных заказчиков, во многих своих проявлениях оказался утонченно-вычурным и не смог выразить существенных тенденций эпохи [3].

Станковые изобразительные искусства, особенно живопись, переживают в рассматриваемый период подъем, идя рука об руку с достижениями других видов художественного творчества. Продолжая традиции, заложенные А. Ивановым, К. Брюлловым, О. Кипренским, А. Венециановым, П. Федотовым, В. Тропининым, передовые художники России достигли новых высот реализма, сумев отобразить основные стороны общественной жизни своего времени, поставить в произведениях актуальные идейно-образные проблемы.

Уже в самом начале 60-х годов произошло событие, во многом повлиявшее на характер художественной жизни. В 1863 году четырнадцать учеников Академии художеств отказались писать конкурсные (дипломные) работы на предложенную им мифологическую тему «Пир в Валгалле» и демонстративно покинули Академию [4]. «Бунт четырнадцати» был выражением новых устремлений русского искусства к реализму, к современности, к живому творчеству, в противоположность принципам эпигонского классицизма, которые господствовали в то время в стенах Академии.

В том же 1863 году была организована петербургская Артель художников (во многом по образцу коммуны, описанной в романе Чернышевского «Что делать?»), во главе которой встал И. Крамской. В 1870 году артель прекратила свое существование; многие ее члены вошли в Товарищество передвижных художественных выставок (его наиболее активными инициаторами явились Г. Мясоедов, И. Крамской, Н. Ге, В. Перов), вобравшее в себя лучшие художественные силы своего времени. В 1871 году в Петербурге с огромным успехом прошла первая выставка передвижников. Среди ее экспонатов были такие шедевры, как «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» Н. Ге, «Грачи прилетели» А. Саврасова, ряд портретов В. Перова и другие. С тех пор Товарищество передвижных художественных выставок стало наиболее передовой художественной организацией, определявшей пути развития русского искусства и игравшей значительную роль вплоть до Октябрьской революции.

По образцу Товарищества впоследствии стали возникать и другие организации. Так, в 90-е годы на Украине было создано Товарищество южнорусских художников, в начале XX века возникло Общество сибирских передвижных выставок и т. д. Проходя в самых различных городах, передвижные выставки оказали существенное влияние на развитие реалистических и демократических тенденций в искусстве Украины и Белоруссии, народов Прибалтики, Закавказья и других. Товарищество передвижных художественных выставок, будучи в основе русской организацией, вместе с тем имело многонациональный характер: наряду с русскими в него входили представители разных национальных культур — украинцы С. Светославский, К. Костанди, Н. Пимоненко, латыш К. Гун, белорус В. Бялыницкий-Бируля, армянин В. Суренянц, туркмен Н. Иомудский и другие.

В начале XX века в деятельности Товарищества наступил известный спад, заметно ослабела социальная направленность. Но в целом с его деятельностью связано творчество корифеев русского искусства второй половины XIX, а отчасти и начала XX века. Оно высоко несло знамя реализма и народности искусства, воплощало его передовые тенденции.

Академия художеств пыталась бороться с передвижниками. С 1874 года она запретила устройство передвижных выставок в своем помещении. Под влиянием Академии городская дума отказала Товариществу в постоянном помещении и в разрешении на открытие учебных мастерских. В 80-е годы Академия пыталась организовать в качестве контрмеры свои передвижные художественные выставки, которые, однако, не имели никакого успеха и вскоре прекратили существование. Товарищество же продолжало завоевывать все большую популярность, так как входившие в него и примыкавшие к нему художники создавали произведения, ставившие актуальные вопросы современной жизни, отвечающие идеалам передовой общественности.

Система общественных реформ, проведенная царским правительством и имевшая целью ослабить демократическое движение путем некоторых уступок ему, вызвала сложные процессы в художественной культуре. В борьбе противостоящих друг другу лагерей наметились пути к сближению. Все это побудило Академию художеств в 1894 году предпринять реформу и привлечь в состав профессоров наиболее видных художников; И. Репин, А. Куинджи, И. Шишкин, В. Маковский и некоторые другие возглавили творческие мастерские. Это, наряду с деятельностью выдающегося педагога-реалиста П. Чистякова, во многом изменило характер преподавания в Академии и позволило ей в дальнейшем воспитать немало выдающихся художников. Но как правительственное учреждение Академия сохраняла свои консервативные устои.

Более прогрессивную роль в художественной жизни 60-х — 80-х годов играло московское Училище живописи, ваяния и зодчества[5], где преподавали такие крупные реалисты, как В. Перов, А. Саврасов, а в начале XX века — В. Серов, К. Коровин и другие.

Передвижничество имело и своего идеолога — В. В. Стасова. Он был соратником художников-передвижников и композиторов «Могучей кучки», пропагандировал и поддерживал их в своих критических статьях, стоял у истоков создания многих произведений. Стасов стал крупнейшим профессиональным русским художественным критиком и одним из первых исследователей истории русского искусства. Эстетические взгляды Стасова сложились под влиянием Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Стасов боролся за искусство глубоко содержательное, идейно-тенденциозное. Он раскрывал в своих статьях черты и особенности русской художественной школы, активно защищал ее новаторство и общественные устремления. Он выступал против теории «чистого искусства» и отжившего академизма. Вымышленным образам эпигонско-классических картин Стасов противопоставлял живую современность, условности и отвлеченной идеальности — правду жизни, космополитической безликости — национальное своеобразие, ремесленной выученности — вдохновенное мастерство, подражательности — оригинальность, нарочитой театральности — искренность и т. д. Стасов раскрывал и обобщал пути развития русского искусства, боролся со всем, что мешало его развитию. А в начале XX века он одним из первых направил свою критику против декадентства. Статьи Стасова, написанные взволнованно, горячо, полемично, проникнуты страстной заинтересованностью в судьбах русского искусства. Будучи человеком увлекающимся, он иногда впадал в крайности и допускал ошибки (в оценке В. Сурикова, М. Врубеля, искусства XVIII в.). В некоторых случаях ему не хватало понимания диалектики сложных явлений художественного процесса на рубеже XIX—XX веков. Но в целом история передового реалистического искусства второй половины XIX — начала XX века неотделима от имени Стасова, оказавшего плодотворное влияние на ход художественных событий.

Большую помощь передвижникам оказал П. М. Третьяков, охотно покупавший их произведения и посвятивший всю свою жизнь созданию национальной галереи русского изобразительного искусства. Активная деятельность Третьякова способствовала прогрессивному развитию русского художественного творчества. В конце жизни Третьяков передал созданный им музей в собственность Москвы (с тех пор он носит всемирно известное название «Третьяковская галерея»).

Развитие изобразительного искусства в России 60-х и 70-х — 80-х годов имеет свои отличительные особенности. В 60-е годы в русском искусстве преобладала социально-критическая тенденция. Встав на путь отображения правды жизни, художники-реалисты прежде всего обличали социальное зло. Они сочувственно изображали бедняков и сатирически — власть имущих, показывали горести, страдания и унижения маленького человека, типические стороны жизни различных социальных слоев общества. Таково творчество В. Перова, Н. Неврева, И. Прянишникова, В. Пукирева, Л. Соломаткина, В. Якоби. В их жанровых картинах огромную роль играли подробная разработка сюжетов, верная передача характеров и типов, точное воплощение психологических состояний персонажей. Это было искусство критического реализма, которое продолжало развиваться в 70-е — 80-е и последующие годы, обогащаясь новыми гранями.

Общественная жизнь 70-х — 80-х годов значительно усложнилась. Явственнее стали черты капиталистического развития, заметнее — появление нового класса — пролетариата. На рубеже 70-х — 80-х годов в России вновь возникла революционная ситуация, связанная с подъемом революционно-народнического движения. В пореформенной России народники, выражая настроения революционного крестьянства, играли прогрессивную роль, хотя и не поднимались до верного осмысления перспектив общественного развития. В последующие же годы их деятельность приобретала все более реакционный характер, и идейный разгром народничества, начатый в 80-е годы Плехановым, был завершен к концу XIX века Лениным. В 80-е годы после убийства народниками Александра II и проведения Александром III новых реформ вновь воцарилась жестокая реакция, стремившаяся задушить революционное движение, подавить демократическую мысль, расправиться с прогрессивными общественными силами.

Все эти процессы оказали влияние на развитие искусства. Появляются картины, открыто политические по содержанию, возникают образы революционеров. В 70-е — 80-е годы И. Репин создал свои знаменитые картины «Бурлаки на Волге», «Крестный ход в Курской губернии», «Не ждали». На полотнах Н. Ярошенко предстают характерные типы революционно-разночинной интеллигенции, а его «Кочегар» — один из первых в русском изобразительном искусстве образ промышленного рабочего. Жанровое решение темы, подробная разработка сюжета, характеров, психологии и здесь остаются основой образного строя произведения. Но обобщения порою становятся масштабнее и глубже, а в некоторых случаях (как у Репина) происходит перерастание бытовой жанровой картины в социально-историческую. В искусстве 70-х — 80-х годов критическая тенденция сохраняется, но более настойчивыми становятся поиски положительного героя

Художников интересуют не только жертвы социального бесправия, но и противостоящие ему силы. Продолжая изображать бедствия народа, они вместе с тем стремятся воспеть его прекрасные черты, проникнуть в коренные устои народной жизни (эта тенденция особенно характерна для 80-х — 90-х гг.).

Новое, совершенно небывалое развитие получила во второй половине XIX века историческая живопись. В отличие от академической исторической живописи она имела не отвлеченно-идеализированный, а реально-жизненный характер. Условная театральность изображения сменилась правдой событий, характеров, исторической обстановки и быта. В 70-е годы появляются исторические работы Н. Ге, а 80-е годы ознаменованы созданием знаменитого полотна «Иван Грозный и сын его Иван» И. Репина и шедевров В. Сурикова «Утро стрелецкой казни», «Меншиков в Березове», «Боярыня Морозова». В лучших картинах из народной жизни, в исторических и батальных полотнах художники 70-х — 80-х годов по-новому раскрыли роль народа в истории и современной жизни. Народная масса в их произведениях выступает как единый коллективный образ, как главное действующее лицо, определяющее ход крупных общественных событий. При этом изображение народа как целого соединяется с разработкой отдельных характеров и лиц, с вниманием к человеческой индивидуальности. Стасов высоко оценил этот новый тип картины, назвав его «хоровой картиной», по аналогии с массовыми хоровыми сценами в операх русских композиторов, прежде всего М. П. Мусоргского. Русские художники-реалисты иногда обращались к мифологической и сказочно-народной тематике, которая служила иносказательной формой для выражения философских раздумий о смысле бытия и назначении человека, для постановки актуальных морально-этических проблем, а также для воспевания красоты и мудрости народной жизни.

Портретное искусство этого периода достигло высокого подъема и приобрело отчетливо выраженные гражданские черты. Художники портретировали главным образом представителей демократической культуры — ученых, писателей, деятелей искусства. Это помогало им выразить свои гражданские идеалы, воспеть красоту и богатство духовного мира человека, раскрыть неповторимое своеобразие личности передовых людей своего времени. Таковы портреты В. Перова (Островский, Достоевский), И. Крамского (Некрасов, Толстой, Салтыков-Щедрин, Шишкин), Н. Ге (Герцен, Толстой, автопортрет), И. Репина (Мусоргский, Пирогов, Стрепетова, Стасов) и многие другие. Воспевание духовного богатства личности, творческих начал в человеке свойственно и портретам В. Серова 80-х — 90-х годов. Наряду с образами интеллигенции художники создавали и образы простых людей из народа. В некоторых случаях сила портретного обобщения была столь велика, что индивидуальное изображение конкретного лица перерастало в социально-типический образ, концентрирующий в себе характерные черты целого сословия и становящийся его олицетворением. В искусстве Украины, Белоруссии, народов Прибалтики и Закавказья возрос интерес к национальному типажу.

Пейзажная живопись, противостоя салонно-академической красивости слащавых «видов природы», тоже развивалась по реалистическому пути. Природа изображалась как среда, где живет народ, в единстве с его чувствами, с тем восприятием природы, которое было свойственно передовым людям того времени. Пейзаж в русской живописи проникнут глубоким лиризмом, а нередко и большими гражданскими, патриотическими идеями. Вместе с тем художник никогда не растворяет образ природы в субъективном переживании, а раскрывает свои мысли и чувства, передавая неповторимое своеобразие объективной красоты самой действительности. В образах природы, созданных художниками, очень много общего с произведениями русских писателей, поэтов, композиторов, воспевавшими красоту окружающего мира. Этапное значение в развитии русского пейзажа второй половины XIX века имели работы А. Саврасова, Ф. Васильева, И. Шишкина, А. Куинджи, И. Айвазовского, В. Поленова, И. Левитана, В. Серова. Особенности и тенденции развития русского искусства этого времени, наиболее полно проявившиеся в живописи, нашли своеобразное выражение также в графике, скульптуре, театрально-декорационном искусстве.

Процессы, происходившие в русском искусстве второй половины XIX века, были тесно связаны с развитием художественных культур других народов. Как в центре, так и на окраинах России развитие капитализма сопровождалось возникновением революционного и национально-освободительного движения, борьбой против феодального гнета. В идейной жизни разных народов эти процессы порождали просветительскую идеологию, на формирование которой большое влияние оказывали русские революционные демократы. Классиками национальных реалистических литератур стали И. Франко на Украине, Я. Райнис в Латвии, Ю. Жемайте в Литве, революционер-демократ М. Налбандян в Армении, И. Чавчавадзе в Грузии, М. Ахундов в Азербайджане, А. Кунанбаев в Казахстане и многие другие. В изобразительном искусстве также пробуждались национальные творческие силы, возникали демократические и реалистические тенденции. Они проявлялись в изображении народного быта, в зачатках социальной тематики, в развитии реалистического портрета и пейзажа, в умелом использовании традиций народного творчества.

В тесной связи с русским искусством шло у других народов и развитие художественной жизни: появление художественных обществ и школ, развитие выставочной деятельности. На Украине и в Белоруссии, в Прибалтике, Закавказье и Средней Азии работали русские художники-демократы, помогая становлению национальных искусств. Подавляющее большинство национальных художников получало образование в центре России (Петербурге, Москве) и опиралось в своей деятельности на традиции русского искусства. Во второй половине XIX века начали активно развиваться те связи между русской культурой и культурами других народов России, то взаимодействие национальных культур, которые затем приобретут новое качество, станут одной из важнейших закономерностей развития художественного творчества в советскую эпоху.

Особенно ярко эти взаимосвязи проявились на Украине, где с 70-х годов систематически устраивались выставки передвижников, а в крупных городах (Киеве, Харькове, Одессе) были учреждены художественные школы, в которых наряду с украинскими преподавали русские художники. Социально-критическая тенденция, в украинском искусстве связанная с именем Т. Шевченко, нашла продолжение во многих жанровых работах Л. Жемчужникова, К. Трутовского, И. Соколова. В 80-х годах на Украине появляются национальные художники-передвижники: Н. Кузнецов, К. Костанди, Н. Пимоненко. Широкое развитие получает лирический пейзаж, воспевающий просторы родной природы и нередко соединяющийся с жанровыми элементами.

Развитие демократических и реалистических тенденций, порою выступающих в противоборстве с академизмом и в его преодолении, можно наблюдать и у художников других народов: в Белоруссии (А. Горавский), в Литве (А. и Э. Рёмерисы), в Латвии (К. Гун, Ю. Феддер, Я. Розентал), в Эстонии (И. Кёлер), в Грузии (Р. Гвелесиани, А. Беридзе, Г. Габашвили).

Весьма сложными и противоречивыми путями шло в России развитие искусства на рубеже XIX—XX веков. С середины 90-х годов XIX века в Россию переместился центр мирового революционного движения и начался его пролетарский этап. Общедемократический подъем, предшествовавший революции 1905 года, равно как и сама революция, явился огромным стимулом для искусства. Прогрессивное развитие художественного творчества по пути реализма не угасало в годы реакции и успешно преодолевало ее влияние.

В литературе продолжали творить крупные писатели, начавшие деятельность в XIX века, чьи имена тесно связаны с вызреванием народной революции: Л. Н. Толстой, А. П. Чехов, В. Г. Короленко. Появляется плеяда талантливых писателей, творчество которых нельзя рассматривать вне демократического движения: А. И. Куприн, И. А. Бунин, В. В. Вересаев, Л. Н. Андреев, А. Н. Толстой. Зарождается социалистический реализм в творчестве выдающегося пролетарского писателя М. Горького. Через преодоление символизма, футуризма к высотам демократического и революционного искусства лежит путь крупнейших поэтов начала XX века — А. А. Блока, В. Я. Брюсова, В. В. Маяковского. И хотя политическая и идеологическая реакция порождала порой ренегатство, разброд, литература этого периода в целом ознаменована значительнейшими завоеваниями.

В музыке на рубеже двух веков традиции передового, глубоко идейного и образно-содержательного искусства продолжаются в творчестве Н. А. Римского-Корсакова, А. К. Глазунова, А. К. Лядова, С. И. Танеева, С. В. Рахманинова, А. Н. Скрябина, молодого И. Ф. Стравинского. И как бы ни осложнялось это развитие кризисными тенденциями и возникновением модернистских явлений, русскими композиторами того времени созданы выдающиеся произведения, имеющие национальное и мировое значение.

Высокий подъем переживала также театральная культура. Достаточно напомнить о возникновении в 1898 году Московского Художественного театра во главе с К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко. Демократическая направленность его выразилась уже в самом названии — Московский художественно-общедоступный театр. Он был органически связан с передовой реалистической драматургией. Наряду с плеядой актеров его труппы русское искусство гордится именами М. Г. Савиной и В. Ф. Комиссаржевской, М. Н. Ермоловой и Г. Н. Федотовой, А. П. Ленского и А. И. Южина и многих других актеров, расцвет деятельности которых падает именно на период 1890-х — 1910-х годов.

Подлинный переворот происходит в это время в музыкальном театре, в жанрах оперы и балета. Общеизвестно значение для развития прогрессивного реалистического оперного искусства деятельности таких певцов, как Ф. И. Шаляпин, Л. В. Собинов, А. В. Нежданова, творчество которых получило мировое признание. Новых вершин достигает хореография в постановках М. М. Фокина и А. А. Горского. Искусство мастеров танца А. П. Павловой, Т. П. Карсавиной, В. Ф. Нижинского и других впервые принесло мировую славу русскому балету. Новаторство художников драматического и музыкального театра было связано с выработкой принципов художественного оформления спектакля, сохранивших свое значение вплоть до наших дней.

Изобразительное искусство шло рука об руку с другими видами художественного творчества и также имело большие достижения. Но прогресс в искусстве

данного периода, разумеется, не был гладким эволюционным движением. Демократический подъем, предшествовавший революции 1905 года, сменился после ее поражения общим поворотом самодержавно-буржуазного общества к реакции. Общественная борьба эпохи отражалась и в искусстве. Передовые начала сталкивались в нем с тенденциями к упадку, нередко с трудом пробивая себе дорогу в борьбе различных группировок, течений и школ.

В 60-е — 80-е годы XIX века реалистическое демократическое искусство передвижников, воплотившее передовые идеи той эпохи и давшее ценнейшие художественные открытия, развивалось в борьбе с салонным и эпигонско-академическим искусством, консервативным и в политическом и в художественном отношении. На рубеже XIX—XX веков творческие тенденции становятся разноречивее, появляется гораздо большее число объединений. При этом они оказываются общественно и эстетически неоднородными и нередко несут в себе наряду с прогрессивными и реакционные начала. Прогресс и упадок отнюдь не всегда выступают резко обособленными друг от друга, порой они сложно, причудливо, противоречиво сочетаются и борются в одних и тех же явлениях. Но разделительные линии все же налицо.

Важное значение для понимания художественных процессов имеет ленинское учение о двух культурах в каждой национальной культуре при капитализме. Эти ленинские мысли представляют собой развитие марксистского положения о классовости идеологии. В обществе, разделенном на антагонистические классы, противостоят друг другу враждебные идеологии. Классовая борьба обостряется во всех сферах общественной деятельности, в том числе и в области культуры, приводя к появлению в ней противоположных стремлений. Это противоречие неизбежно проявляется и в искусстве, порождая противоположные тенденции его развития, приводящие к поляризации идейно разнородных явлений.

«Есть две национальные культуры в каждой национальной культуре,— писал Ленин.— Есть великорусская культура Пуришкевичей, Гучковых и Струве,— но есть также великорусская культура, характеризуемая именами Чернышевского и Плеханова»[6]. «В *каждой* национальной культуре есть, хотя бы не развитые, *элементы* демократической и социалистической культуры, ибо в *каждой* нации есть трудящаяся и эксплуатируемая масса, условия жизни которой неизбежно порождают идеологию демократическую и социалистическую. Но в *каждой* нации есть также культура буржуазная (а в большинстве еще черносотенная и клерикальная) — притом не в виде только «элементов», а в виде *господствующей* культуры»[7]. Эти ленинские положения имеют важное методологическое значение в анализе процессов развития русской культуры конца XIX — начала XX века, в том числе культуры художественной, позволяя видеть противоречия этого развития и те полюсы, которые характеризуют культуру данного периода в целом. «Две нации», «две культуры» в каждой нации и в каждой культуре отражают идейную поляризацию общественных явлений. В их взаимодействии развертывается конкретный художественно-исторический процесс во всей его сложности и противоречивости, в его богатстве и многообразии.

Самодержавно-буржуазному приспособленчеству, политическому лакейству, мракобесию и лжи противостояла сознательная пролетарская революционность. Ее высшим выражением явилась написанная в 1905 году статья Ленина «Партийная организация и партийная литература», определившая пути служения искусства общепролетарскому делу. В работах Г. В. Плеханова, статьях «Правды», публицистике М. Горького и других деятелей социал-демократического движения пропагандировалось высокоидейное, реалистическое художественное творчество, близкое и понятное трудящимся массам, велась борьба против декадентства и модернизма, против салонности и мещанства.

Одним из проявлений господствующей культуры было в то время салонное искусство. Нередко оно смыкалось с поздним академизмом и характеризовалось относительно высоким профессиональным уровнем, порой же имело откровенно дилетантский характер. Оно усиленно пропагандировалось некоторыми массовыми иллюстрированными журналами, воспитывало довольство жизнью и пошлые вкусы. Правда жизни подменялась в салонном искусстве чаще всего сентиментальностью, красота — слащавой красивостью, история — театрально-фальшивыми историческими сценами, жанр — изображением добродетельной бедности и великодушного богатства. Салонное искусство вело к примирению с общественными противоречиями и поэтому было выгодно господствующим классам и насаждалось ими. Оно маскировалось под реализм, хотя было крайне поверхностным, не способным проникнуть за внешнюю оболочку явлений.

Кризис господствующей культуры породил упадочные тенденции в искусстве (декадентство). Они выражались в пессимизме и мистицизме, в уходе от реальной жизни и общественной борьбы, в эстетстве и самодовлеющей культивации формы. Эти проявления реакционной идеологии в конечном счете вели к распаду искусства.

Мещанской салонности, безжизненному академизму, декадентству противостояло развитие идейного, демократического, реалистического искусства.

Продолжается активная деятельность Товарищества передвижных выставок. Правда, его социальная острота несколько ослабевает, отдельные художники

порою испытывают влияние салонности и декадентства; вместе с тем Товарищество пополняется новыми молодыми силами и, продолжая деятельность вплоть до 1922 года, осуществляет непосредственную преемственность между дореволюционными реалистическими традициями и советским искусством.

Весьма авторитетной художественной организацией был Союз русских художников, возникший в 1903 году и пронесший знамя реализма через все атаки реакции и формализма. В него входили такие крупные художники, как А. Архипов, В. и А. Васнецовы, И. Бродский, С. Виноградов, С. Жуковский, С. Иванов, К. и С. Коровины, С. Малютин, Ф. Малявин, И. Остроухов, А. Степанов, Л. Туржанский и другие. Союз русских художников воспринял и продолжил реалистические традиции передвижничества, обогатив их новыми тенденциями (тяготение к пленэру, творческая переработка завоеваний импрессионизма). Выставки Союза русских художников устраивались не только в Москве и Петербурге, но и в Киеве, Казани и других городах. Реалистический характер имела также деятельность таких организаций, как Новое общество художников, Общество имени А. И. Куинджи (1909), Община художников (1910), Санкт-Петербургское общество художников (1914) и другие. Значительным объединением был «Мир искусства», возникший в 1898 году, в 1903 слившийся с Союзом русских художников, а с 1910 года вновь существовавший как самостоятельное объединение.

Декадентские тенденции дали себя знать в объединениях «Голубая роза» (1907), «Бубновый валет» (1910). Но вклад входивших в них художников в развитие искусства определился реалистическими чертами, побеждавшими влияния декадентства и формализма. Что же касается эстетско-формалистических, модернистских явлений, то они не порождали устойчивые творческие объединения, а обнаруживали себя главным образом на отдельных эпатирующих публику выставках, в шумных декларациях и крикливых статьях, пытавшихся подвести теоретическую базу под отказ от реализма и разложение искусства.

В период 1890-х — начала 1900-х годов реализм в изобразительном искусстве решительно преобладает. В эти годы продолжается деятельность многих крупных художников — И. Репина, В. Сурикова, В. Васнецова и других, которые сложились в предшествующий период как выразители идеалов крестьянской и разночинной демократии. Важная тенденция в развитии реализма на рубеже двух веков связана с изображением новых социальных явлений, порожденных пролетарским этапом революционно-освободительного движения. Она позволяет говорить о формировании качественно нового периода в развитии реализма, близкого реализму социалистическому. Изобразительное искусство освещает процессы классового расслоения в предреволюционной деревне (С. Коровин «На миру») и нарастание крестьянского протеста (С. Иванов «Бунт в деревне»). Появляется новый герой — рабочий класс. Шахтеры, металлурги, ткачихи Н. Касаткина — люди новой эпохи, они уже не несут печати недавнего крепостничества. Продолжают разрабатываться темы, отражающие страдания и борьбу народа.

Полюсы «двух культур» нередко находили свое прямое выражение в искусстве. Например, в литературе именно эту основу имеет противоположность творчества Д. С. Мережковского и А. М. Горького. Однако весь диапазон идейно-творческих тенденций того времени этими крайними полюсами не исчерпывался, и в подавляющем большинстве художественных явлений происходила сложная — порою явная, чаще подспудная и завуалированная — борьба прогрессивных и реакционных начал. Прогрессивные начала прорывались через реакционные общие концепции (например, в символизме), последние же нередко сказывались даже на явлениях демократических (например, в творчестве Л. Н. Андреева).

Эта сложность и противоречивость художественного процесса имела свои социальные предпосылки. Идеология основной массы творческой интеллигенции во всех видах искусства формировалась преимущественно в рамках общедемократической войны против самодержавия, но не пролетарско-социалистической войны против всех форм угнетения, в том числе против буржуазии. Отсюда проистекала известная двойственность позиций. Большинство творцов искусства испытывало глубокую неудовлетворенность окружающей действительностью, ощущало необходимость и жаждало коренных общественных перемен, но не имело ясного представления относительно их характера и направленности. Такие художники уже поднялись до возможности борьбы, но еще не дошли до последовательного осознания ее задач. Становясь в позицию эстетического отрицания самодержавно-буржуазной действительности, они еще не могли найти решения сложных проблем истории. Отсюда — противоречивое смешение революционных и реакционных черт в их творчестве: глубокой народности и наивной религиозной веры (у М. Нестерова), страстного гимна могучей и радужной красоте и элементов мистицизма (у М. Врубеля), неприятия прозаической современности и эстетизации прошлого (у А. Бенуа, Н. Рериха и других художников «Мира искусства»). Отсюда же — победа правды и гуманизма над ложными концепциями, но и возможность капитуляции перед реакцией.

«...Наша революция,— писал В. И. Ленин,— явление чрезвычайно сложное; среди массы ее непосредственных совершителей и участников есть много социальных элементов, которые тоже явно не понимали

происходящего, тоже отстранялись от настоящих исторических задач, поставленных перед ними ходом событий»[8].

Плеханов сказал как-то о композиторе Скрябине, что его «музыка представляет собой отражение нашей революционной эпохи в темпераменте и миросозерцании идеалиста-мистика»[9]. Подобные противоречия, каждый раз принимавшие особую форму и вид, характеризуют творчество очень многих русских художников начала XX века, особенно тех, которые ненавидели царский строй, считая его достойным гибели, и мечтали о прекрасном, гармоничном мире, но не понимали путей реального изменения действительности и не видели сил, способных ее изменить.

Так, у художников «Мира искусства» эстетическое неприятие современной жизни самодержавно-буржуазного строя как жизни безобразной, уродливой, лишенной поэтичности и красоты, стало основой их художественных достижений, хотя оно сочеталось с теорией «искусства для искусства». Эта теория была ложной, но вместе с тем она помогала художникам противостоять натиску буржуазной действительности. Относя свой ретроспективно-романтический эстетический идеал к прошлому, они искали его то в дворянской культуре XVII—XVIII веков (А. Бенуа), то в античности и экзотическом Востоке (Л. Бакст), то в глубокой древности (Н. Рерих). Благодаря эстетическому неприятию действительных уродств современной буржуазной жизни и противопоставлению этим уродствам гуманистических (хотя и утопических, романтико-ретроспективных) идеалов деятели «Мира искусства» создавали значительные художественные ценности.

Не приходится говорить о В. Серове, творчество которого по глубине, силе эстетической выразительности, яркости художественных форм принадлежит к вершинам мировой культуры. Но в различной степени художественные завоевания сделаны всеми художниками «Мира искусства» и близкими к ним. Тревожная, драматическая, полная поэтической страстности и красоты живопись М. Врубеля несет в себе предощущение близящихся катастроф. Работы А. Бенуа, Л. Бакста, М. Врубеля, В. Серова, А. Головина, М. Добужинского, К. Коровина, Н. Рериха составили важнейший период в развитии театрально-декорационного искусства и приобрели значение классического наследия. К. Сомов, М. Врубель, А. Головин и ряд других мастеров передали характерные черты своих современников в реалистических портретах. М. Врубель, А. Бенуа, М. Добужинский, Е. Лансере и другие прославились образно-яркими реалистическими иллюстрациями к произведениям русской классической литературы. Новым словом явились изображения русской природы и натюрморты К. Коровина и И. Грабаря, оригинально претворивших достижения импрессионизма. А. Остроумова-Лебедева создала пейзажи классического Петербурга и его окрестностей, проникнутые патриотической любовью к родному городу и природе. Городские пейзажи М. Добужинского имели гуманистический смысл, вызывали сочувствие к «маленькому человеку». В. Серов, Е. Лансере, Б. Кустодиев, М. Добужинский в 1905 году рисовали политические карикатуры и принимали участие в деятельности революционных сатирических журналов. В. Серов, А. Бенуа, Е. Лансере внесли значительный вклад в разработку тематики, связанной с историческим прошлым России.

Эти и подобные им явления оказались весьма существенными для развития художественной культуры. Их роль неизмеримо шире той идейно-эстетической программы, которую так или иначе разделяли члены и сторонники «Мира искусства». Немало сделано этой организацией также для пропаганды русского искусства за рубежом, для раскрытия эстетической ценности художественной культуры XVII—XVIII веков, для освоения передового зарубежного опыта.

Демократический подъем, предшествовавший революции 1905 года, повлиял на развитие изобразительного искусства и в дальнейшем. В неразрывной связи с тенденциями реализма в нем получают развитие новые формы национального самосознания народов России. Изобразительное искусство показывает историческое своеобразие национальной жизни в различные эпохи и выявляет художественную ценность многообразных пластов ее культуры. Так, художники «Мира искусства» как бы заново открывают и показывают художественную ценность русской культуры XVIII века. А. Рябушкин, С. Иванов, А. Васнецов раскрывают своеобразие национальной жизни допетровской Руси XVII века. М. Нестеров воспевает красоту древней христианской Руси, а Н. Рерих — языческой. Образы народно-поэтической фантазии получают воплощение в иллюстрациях и декорациях И. Билибина, в скульптурах С. Коненкова. Новые грани современной народной жизни в ее специфически национальных проявлениях отображаются в произведениях А. Архипова, Ф. Малявина, Б. Кустодиева. Некоторые художники, особенно М. Врубель, мечтали о большом монументальном стиле, о восстановлении былого синтеза искусств. И хотя в России того времени не было соответствующих общественных условий для осуществления этих стремлений, они наложили своеобразный отпечаток на творчество художников, обратившихся к созданию монументально-декоративных произведений.

Демократические начала особенно усилились в искусстве в период революции 1905—1907 годов, давшей мощный толчок развитию творчества. События революционной борьбы и образы ее участников получают отображение в произведениях многих художников-реалистов, не только русских, но также украинских,

белорусских, эстонских, азербайджанских и других. Революция оплодотворила искусство, влила в него свежую струю. В изобразительном искусстве менее заметны те специфические социалистические элементы, которые столь ярко проявились в литературе, в творчестве А. М. Горького. Для миросозерцания большинства художников справедливы сказанные позднее слова Е. Лансере: «Мы тогда революцию не воспринимали еще как борьбу класса против класса, а как борьбу «всего народа» против самодержавного строя» [10]. Вероятно, именно потому, что революционные события не были до конца поняты художниками, большинство произведений И. Репина и некоторые произведения В. Серова, посвященные непосредственно этой теме, остались в эскизах. Порой же общественные события давались в жанрово-бытовой трактовке, а воспроизведению отдельных моментов жизни недоставало глубины и силы художественного обобщения.

В годы реакции, наступившей после поражения первой русской революции, в искусстве усиливаются кризисные явления, и в демократическом лагере порой проявляются растерянность, разброд, утрата перспективы. Ряд художников теперь делают акцент не столько на отражении реальной действительности, сколько на воплощении противопоставляемого ей отвлеченного идеала. Наиболее яркая, художественно плодотворная линия развития демократического искусства связана с произведениями В. Серова, В. Сурикова, Б. Кустодиева, С. Малютина, М. Нестерова, С. Коненкова, А. Голубкиной, З. Серебряковой, выражавшими веру в творческие начала человека, в величие его души и силу его разума, а также с пейзажами А. Рылова, К. Юона, И. Грабаря, раскрывавшими новые грани синтетического образа России — Родины. Перед Октябрьской революцией реалистический лагерь пополняется отрядом молодых художников. Это А. Герасимов, И. Бродский, А. Моравов, Е. Чепцов и другие, ставшие затем мастерами советского искусства.

Несмотря на разброд, царивший в эпоху реакции, в глубине жизни вызревали «неслыханные перемены, невиданные мятежи». И хотя изобразительное искусство не отразило эти глубинные процессы в их обобщающем значении и историческом смысле, оно немало сделало для выражения и художественного осознания ряда существенных сторон этих процессов.

Деятельность декадентских группировок в этот период изобилует противоречиями — через упадочные тенденции нередко проступают здоровые начала. Художники, настроенные против буржуазного хищничества и накопительства, продажности и чистогана, жестокости и бессердечия, отворачивались от реальности, мечтая о гуманном и гармоничном мире. Прогрессивные элементы при этом могли проявляться в их творчестве лишь в той мере, в какой мечты художников опирались на объективные стороны реальной действительности. Поясним это на примере творчества художников «Голубой розы» и «Бубнового валета». В творчестве некоторых художников, входивших в группировку «Голубая роза» и поддерживавшихся буржуазно-эстетским журналом «Золотое руно», символизм сочетался с мистицизмом и примитивизмом, апеллирующим к наивному сознанию. В отличие от глубоко содержательного символизма Врубеля мистические вымыслы некоторых из этих художников были лишены какой-либо опоры в реальности и представляли собою идеалистические и утопические символы, овеянные духом неясных мечтаний, воспоминаний, предчувствий. Примитивизм, свойственный работам ряда художников «Голубой розы» и «Бубнового валета», во многом шел от западноевропейских постимпрессионистских влияний, которые нередко сплавлялись со стилевыми особенностями средневекового искусства или русского народного творчества. У одних в этом сплаве преобладало подражание новейшим зарубежным течениям, у других — стилизация древнерусской иконописи, у третьих — обращение к народным основам лубка, резьбы, игрушки. Как и символизм, примитивизм был неоднородным и художественно неравноценным. Нередко он возникал как выражение гротеска, рожденного горькой иронией по поводу уродств окружающего мира; порою же в нем проявлялось стремление приобщиться к народным истокам искусства.

С глубокими противоречиями мы сталкиваемся у таких художников «Бубнового валета», как П. Кончаловский, И. Машков, В. Рождественский, А. Куприн, А. Осмеркин, Р. Фальк, А. Лентулов. Эти художники ставили своей задачей освободить искусство от болезненной надрывности и пессимизма, расслабленности и мечтательности. Они проповедовали не погружение в туманные, вымышленные миры и не бегство в экзотику и первобытность, а приятие земного, вещного мира, любовь к его плоти, прославление его осязаемых и зримых форм. Однако при этом «Бубновый валет» игнорировал гражданскую тематику (а в связи с этим сюжетную картину и традиции передвижников), провозглашал культ «чистой живописности» и в ряде произведений подчинял природу и человека натюрмортной трактовке. В искусстве художников «Бубнового валета» были качества, которые нельзя объяснить только их программными взглядами. В первую очередь это относится к П. Кончаловскому, И. Машкову и А. Куприну. Впоследствии эти художники стали выдающимися деятелями советского искусства, под влиянием новой общественно-исторической действительности отбросив эстетско-формалистические установки и прочно став на позиции реализма. Но уже в дореволюционное время в их искусстве были черты, которые сделали не только возможной, но и органичной такую эволюцию.

К ним относятся любовь к предметно-вещественной плоти материального мира, а также радостно-оптимистическое жизнеощущение (хотя и узкоограниченное в ту пору). Поэтому красивые цветовые сочетания, пластическая выразительность в их ранних натюрмортах оказывались чаще не формальными, а содержательными. Формализм же возникал тогда, когда предвзятые взгляды, кубистические задания, самодовлеющие эксперименты побеждали чувство реальности, приводя к нарочитой деформации, примитивизму, к огрублению и разложению предметной формы.

Подобные противоречия типичны для многих художников того времени. У Н. Рериха, например, в период между двумя революциями обнаженнее становятся мистико-символические тенденции. Вместе с тем в мистико-символической форме нередко передается ощущение общей катастрофичности мира, обреченности старого общественного строя, протест против мировой войны. Это были настроения, общие с поэзией В. Я. Брюсова и А. А. Блока. В одном из наиболее значительных произведений Блока — поэме «Возмездие» (1910—1911) — мы находим образ, к которому очень близка картина Рериха «Крик змия» (1914):

Над всей Европою дракон,
Разинув пасть, томится жаждой...
Кто нанесет ему удар?
Не ведаем: над нашим станом,
Как встарь, повита даль туманом,
И пахнет гарью. Там — пожар.

В подобных образах символически выразилось предчувствие катастрофы старого мира, остро обозначившееся в мировой войне. Ощущение неизбежности катаклизмов соединилось в них с непониманием реальных закономерностей истории. Над Европой навис страшный дракон, но кто нанесет ему удар — «не ведаем». В мире пахнет гарью, занимается заря пожара, но даль «повита туманом». И тем не менее, обобщенно отражая существенные стороны действительности, такие иносказательные образы порой значили больше, чем протокольная фиксация недостаточно глубоко осмысленных реальных фактов. Именно в этот период Рерихом создаются классические работы в области театрально-декорационного искусства, в которых проступает народная основа и утверждаются принципы образно-содержательного искусства.

Символические образы, выражающие надежду на пришествие в мир красоты, мы встречаем также у К. Петрова-Водкина: «Купание красного коня» и другие. В ряде живописных произведений художник идеализировал прекрасные черты, действительно присущие народу, передал необычайную душевную чистоту и нравственную цельность простой русской женщины. Но в утопических художественных концепциях была опасность полной потери связей с объективной действительностью, а тем самым распада искусства. В ходе общественного развития некоторые художники утрачивали эстетический идеал и лишали искусство питающих его в жизни корней.

Крайней формой декадентства в изобразительном искусстве стал возникший в 1910 году абстракционизм. Его основоположником явился В. Кандинский. В те годы абстракционизм существовал под разными названиями. У К. Малевича, «прославившегося» своим «Черным квадратом», он именовался «супрематизмом». У группы художников (М. Ларионов, Д. Бурлюк и др.), отделившихся в 1913 году от «Бубнового валета» и экспонировавшихся на эпатировавших зрителя выставках под названиями «Ослиный хвост», «Мишень» и другие,— «лучизмом». Но сущность его была одна — отрыв от общественной жизни, разрушение образности искусства. При этом дело не менялось от того, что некоторые абстракционисты, близкие футуризму в поэзии, считали его искусством будущего и видели в нем вызов мещанско-буржуазному обществу и протест против обывательщины. Субъективистско-индивидуалистический характер этого протеста лишал его серьезного общественного значения и объективно делал выражением буржуазной идеологии. Абстракционизм, хотя и возник в России, преимущественное распространение получил в странах Западной Европы, где в начале XX века появились один за другим фовизм и экспрессионизм, кубизм и абстракционизм, дадаизм и сюрреализм и другие модернистские течения, нанесшие искусству серьезный ущерб. В России же влияние модернистских явлений было не столь значительно; они всегда оставались на втором плане художественной культуры и поэтому не смогли расшатать ее прочные реалистические традиции. Вместе с тем недооценивать опасность подобных явлений не следует. Они сильно осложняли развитие реализма, уводили в сторону от прогрессивных путей.

Процессы, происходившие в русском искусстве, затрагивали художественную культуру многих народов, населявших Россию. Развитие капитализма сопровождалось возникновением революционного пролетариата как в центре России, так и на национальных окраинах. Общественный подъем, демократические социальные движения положительно воздействовали на многие области культуры. «Начало XX века ознаменовалось быстрыми темпами национальной культурной жизни и оживленным движением вперед в развитии национальных культур народов России» [11]. В основе этого процесса лежало вызревание народной революции, побуждающее народы сближаться в борьбе против общего врага — самодержавия. Подъем национальных культур выражался в развитии литературы, воплощающей демократические идеи (И. Франко, Л. Украинка,

М. Коцюбинский — на Украине, Я. Купала, Я. Колас — в Белоруссии, латыши — Я. Райнис и А. Упит, литовка Ю. Жемайте, азербайджанец Н. Нариманов, татарин Г. Тукай и др.), в формировании национальных театров (А. Сумбаташвили, К. Марджанишвили в Грузии) и музыкальных школ (З. Палиашвили в Грузии, А. Спендиаров в Армении, У. Гаджибеков в Азербайджане, Я. Витол в Латвии, А. Капп в Эстонии и др.), в сближении молодых национальных культур между собою и с русской культурой.

В конце XIX и начале XX века у всех народов России гораздо интенсивнее становится художественная жизнь, расширяется сеть художественных училищ и школ, развивается выставочная деятельность. Многие художники получали образование не только в Москве и Петербурге, но и за границей (чаще всего в Париже или Мюнхене). Это расширяло горизонты их творчества, но вместе с тем создавало благоприятную почву для модернистских влияний. Однако ни эти влияния, ни черты декадентства не могли расшатать реалистическую в целом основу, неотделимую от демократических устремлений искусства предреволюционной поры.

В начале XX века на Украине, в Белоруссии и Молдавии, в Прибалтике и Закавказье в станковом искусстве формируется национальная классика, создаются произведения, где находят отражение национальные проблемы, что станет затем традицией для развития молодых советских художественных культур. Достаточно назвать имена Н. Пимоненко, Н. Мурашко, Ф. Кричевского, Ф. Красицкого на Украине; В. Бялыницкого-Бируля, Ю. Пэна, Л. Альперовича в Белоруссии; М. Чюрлёниса, А. Жмуйдзинавичюса, П. Римши в Литве; Я. Розентала, В. Пурвита, А. Алксниса, Т. Залькална в Латвии; П. и К. Раудов, А. Лайкмаа, К. Мяги в Эстонии; А. Мревлишвили, М. Тоидзе, Г. Габашвили, В. Гудиашвили, Я. Николадзе в Грузии; Г. Башинджагяна, В. Суренянца, Е. Татевосяна, Ф. Терлемезяна, С. Агаджаняна, М. Сарьяна, Г. Якулова в Армении. У народов Средней Азии и в Азербайджане в предреволюционный период еще не сформировались станковая живопись и скульптура; преобладающее значение в художественной культуре имело народное творчество; зарождалась книжная графика и политическая сатира, появились первые профессиональные живописцы. В молодых национальных культурах народов России нередко создавались значительные художественные ценности, приобретавшие интернациональное значение, становившиеся вкладом в культуру всех народов. Таковы многие произведения столь различных художников, как М. Сарьян и М. Чюрлёнис, Т. Залькалн и Я. Николадзе, Н. Пимоненко и В. Бялыницкий-Бируля.

Развитие национальных культур народов России в предреволюционные годы было неравномерным. К Октябрьской революции они пришли с разными накоплениями, уровнями и традициями. С этим отчасти связано и своеобразие их развития в дальнейшем. Но в целом у народов России к 1917 году произошли важные сдвиги в искусстве (преобладал реализм, развивались многообразные формы народного творчества), которые создали предпосылку для формирования искусства социалистических наций в советскую эпоху.

Итак, борьба двух культур — помещичье-буржуазной (внутри которой были также черносотенные и клерикальные элементы) и демократической (внутри которой вызревали социалистические элементы) — составляет основное содержание процесса развития искусства народов России 1890-х годов — 1917 года. Эта борьба выражалась как в столкновении противоположных идейно-художественных программ и соответствующих им творческих явлений и группировок, так и в противоречиях, пронизывавших творчество отдельных художников. К господствующей культуре принадлежало то искусство, которое мирилось с существующим общественным строем и оправдывало его. К демократической — искусство, создатели которого эстетически (а иногда и политически) отрицали этот строй и либо изображали противостоявшие ему общественные силы, либо выдвигали в противовес ему демократический по содержанию, гуманистический эстетический идеал.

В основе демократической культуры лежал реализм, понимаемый в широком смысле как отображение правды жизни. Развитие его в этот период осложнялось разного рода упадочными влияниями, но всегда составляло фундамент движения искусства вперед. Поэтому вопрос о борьбе двух культур нельзя оторвать от сущности реализма. Обогащение его новыми достижениями в борьбе с тенденциями распада и составляло содержание художественного прогресса того времени. Он состоял в освоении искусством новых тем, идей, образов, выдвигаемых эпохой, в познании новых граней жизни и сфер человеческих отношений, в воспевании и утверждении эстетических идеалов, противостоявших разрушению самодержавно-капиталистическим общественным строем прекрасного, в расширении границ и возможностей художественного творчества, в развитии его жанров, форм, языка. Но протекал этот процесс не столь целостно, как в предшествовавший период. Его некогда полноводная река разбилась теперь на множество больших, средних и малых протоков, идущих порой не прямо, а зигзагами, и изобилующих отмелями, которые могли временами и останавливать течение и поворачивать его вспять. Тем не менее результаты этого процесса оказались значительными, а вклад в мировую культуру, сделанный искусством народов России, и в первую очередь русским искусством,— огромным.

РУССКОЕ ИСКУССТВО

Историческое своеобразие России в период перехода страны на путь капиталистического развития, вызревания буржуазно-демократической революции обусловило расцвет русской демократической культуры второй половины XIX века. Антикрепостнический пафос русского искусства этого времени переплетался с критическим отношением к развивающемуся капитализму, к буржуазной культуре. Эти черты искусства в сочетании с верой в могущество и потенциальную силу народных масс определили подлинную народность, широкое, «хоровое» дыхание русской художественной культуры. Нигде критика существующего режима, вопиющих противоречий действительности средствами искусства не носила такого глубокого и откровенного характера, как у М. Е. Салтыкова-Щедрина, В. Перова, И. Репина. Нигде нравственные проблемы, проблемы совести, тема правдоискательства, неоплатного долга художника перед народом не ставились с такой страстной трагедийной напряженностью, как в романах Ф. М. Достоевского, картинах Н. Ге.

С необычайной полнотой и последовательностью передовыми русскими художниками развивались те великие традиции общеевропейского демократического искусства XIX века, которые были связаны с прямым анализом и критикой конкретных условий действительности, социальной борьбы в современном им обществе. Следует особо подчеркнуть также роль исторической темы в русской живописи. Во второй половине XIX века во всех видах искусства широко утверждается тема величия народных судеб — в музыке А. П. Бородина и М. П. Мусоргского, «Войне и мире» Л. Н. Толстого, живописи В. Сурикова. Велики были и достижения русской пейзажной живописи этого времени, значительны успехи в области портрета, в котором раскрывалась нравственная ценность, духовная значительность человека, живущего большими общественными проблемами.

В эту эпоху ни одна страна не знала такого бурного расцвета реалистического искусства, отражавшего интересы широких народных масс. В передовой русской художественной культуре нашел наиболее полное и последовательное воплощение принцип критического реализма, задачам которого, более других видов искусства, отвечала станковая живопись.

В силу исторических условий достижения русской скульптуры рассматриваемого периода были менее значительны. Архитектура, монументальные формы искусства, связанные с официальными заказами, переживали кризис. Произошел распад синтеза искусств. Памятники создавались и устанавливались вне связи с определенным архитектурным ансамблем. Возможности в области монументальной пластики были ограничены.

Широкое распространение получила станковая скульптура. Но ее развитие в русле новых идейно-художественных принципов протекало сложнее и менее успешно, чем в живописи. Само понятие реализма в скульптуре тогда нередко отождествлялось с бытовой характерностью в жанре и внешним сходством в портрете, с натуральностью исполнения. Исключение составлял М. Антокольский, стремившийся в своем творчестве к решению сложных этических и философских проблем того времени.

Русские художники второй половины XIX века на первый план выдвинули моральную сторону искусства, его гражданский смысл. «Писать без цели и надежды на пользу решительно не могу»,— говорил Л. Н. Толстой, только вступая в литературу. И эти слова очень характерны для эпохи 60-х годов, эпохи просветителей, революционных демократов. Общая задача борьбы с самодержавным строем, борьба за реализм, народность и национальную самобытность порождали взаимное влияние и взаимное обогащение литературы, живописи, музыки. Передовые художники вели непримиримую борьбу с официальным придворным искусством, со всей рутиной в системе императорской Академии художеств, с ее омертвевшими канонами, «гипсовыми идеалами», приверженностью к далеким от жизни темам. Говоря об Академии в эти годы, не следует, однако, забывать о ее роли высшей художественной школы, дававшей большие профессиональные знания и зрелое владение пластической формой.

Все передовые силы русского искусства второй половины XIX века объединило Товарищество передвижных художественных выставок. Часто и не без

1. В. Перов. Сельский крестный ход на пасхе. 1861 г.

основания под передвижничеством подразумевают деятельность не только членов данного художественного объединения, а в целом все демократическое направление в русском искусстве этого времени, определенную идейно-художественную систему. Другие европейские страны не знали такого широкого, организованного, программно-демократического, интернационального по самой сути своей художественного движения, как передвижничество.

Начало нового этапа развития русского демократического искусства падает на рубеж 1850-х — 1860-х годов. В 60-е годы ведущую роль играет социально-бытовая картина, с ней даже отождествлялось само понятие критического реализма. Однако уже тогда складываются основы нового понимания задач пейзажной, исторической и портретной живописи. В последующие годы все жанры развиваются равномернее.

В 1860-е годы наиболее последовательным художником нового демократического направления был В. Перов. Его творчество во многом определяет прогрессивные тенденции развития русской живописи того времени. Воспитанный в стенах московского Училища живописи и ваяния на внимательном изучении натуры, он был подлинным продолжателем федотовской традиции и в то же время смелым новатором. Выступив как зрелый мастер на рубеже 50-х —60-х годов в пору революционной ситуации, напряженной борьбы вокруг крестьянской реформы, Перов, как и все современные ему передовые художники, обнажал социальные язвы общества.

«Новая жизнь еще только слагается, она не может и выразиться иначе, как в отрицательном, в форме сатиры, или предвидения»,— писал М. Е. Салтыков-Щедрин [12]. Откровенной сатирой на духовенство был карандашный эскиз картины «Светлый праздник в деревне» (1861), направленный Перовым в Академию

2. В. Перов. Портрет Ф. М. Достоевского. 1872 г.

3. И. Прянишников. Шутники. Гостиный двор в Москве. 1865 г.

художеств в качестве программы на Большую золотую медаль и отвергнутый академическим начальством за «непристойность изображения духовных лиц». Фигуры попа и дьякона в нем подчеркнуто карикатурны (подобный характер эскиза типичен для жанристов-шестидесятников, и в этом можно заметить влияние журнальной сатирической графики). В картине под измененным названием — «Сельский крестный ход на пасхе» *(илл. 1)*, экспонированной Перовым в том же году на выставке Общества поощрения художеств, эти фигуры строго согласованы с другими персонажами и реалистическим пейзажем, что придает композиции большую цельность (картина известна в нескольких вариантах, выполненных на протяжении одного года). Мотив шествия позволил показать всех участников пьяной процессии на фоне унылого пейзажа, раскрыть уродливость этого деревенского праздника. Некоторая прямолинейность трактовки сюжета, демонстративно-обличительный стиль и обусловленные им особенности композиционного решения, сосредоточивающего внимание зрителя на каждой фигуре, на каждом предмете, объясняется стремлением художника дать четкую оценку изображенной сцены, что было типично для русской жанровой живописи той поры. То же можно видеть и в картине «Чаепитие в Мытищах» (1862), где метод социального противопоставления изображенных уживается с академическими живописно-композиционными канонами.

Антиклерикальна по своей сущности и картина «Проповедь в селе» (1861), за которую Перов получил от Академии художеств Большую золотую медаль и право заграничного пенсионерства.

Названные произведения характерны для времени; в них органически сочетаются две темы: обличение господствующих классов и раскрытие трагической судьбы обездоленного народа. В своих полотнах художник достигает большой социальной остроты. Его картины отмечены поисками жизненно естественной композиции, ритма и колорита, отвечающих их новому содержанию.

4. Л. Соломаткин. У трактира. 1865 г.

5. В. Шварц. Вешний поезд царицы на богомолье при царе Алексее Михайловиче. 1868 г.

В начале 1863 года Перов как академический пенсионер выехал за границу. Ознакомившись с мастерскими дюссельдорфских художников, музеями Берлина и Дрездена, он поселился в Париже. Свои зарубежные занятия художник расценивал лишь как разработку технической стороны искусства. Считая, что «более полезно изучать и разрабатывать бесчисленное богатство сюжетов как в городской, так и в сельской жизни нашего отечества», он просил разрешения Академии досрочно вернуться на родину. Позиция Перова очень характерна для времени упоенного погружения русского искусства в родную жизнь. В мрачную пору реакции 1830-х — 1850-х годов художники буквально бежали из России, всячески

старались продлить свое пребывание за границей, видя в этом единственную возможность свободного творчества. Так было с А. Ивановым, а позднее с Н. Ге. Во второй половине века передовые по взглядам молодые художники, посланные Академией за границу, стремятся быстрее вернуться на родину, чтобы своим искусством способствовать общественному прогрессу.

Перов по возвращении в Россию поселился в Москве. В это время в стране произошел спад демократического движения, а с 1866 года, после покушения Д. В. Каракозова на «царя-освободителя» начался период жесточайшей политической реакции.

Тема тяжелой доли народной становится определяющей для русской жанровой живописи середины 60-х и последующих годов. Художники настойчиво ищут новые живописные приемы ее эмоционального и жизненно убедительного воплощения. Это можно видеть в таких картинах Перова 1865—1868 годов, как «Проводы покойника», «Тройка», «Последний кабак у заставы». В них художник отказывается от условной «сценической площадки» и как бы вводит зрителя в картину, делает его сопереживателем происходящего. Фигуры изображенных объединены с пейзажем светотеневыми и тональными отношениями. В «Проводах покойника» скорбно-замедленным ритмом композиции, выразительностью силуэтов, сдержанным тональным колоритом — гармонией серых, желто-коричневых красок — передается суровая трагедия крестьянской семьи, глубокое человеческое горе. Конкретный сюжет перерастает в социальное обобщение жизни пореформенной русской деревни. Поэтичностью и задушевностью изображения скромной русской природы, как бы сопричастной переживаниям людей, Перов предваряет здесь пейзажи Саврасова.

Особенно велико значение пейзажа в картине «Последний кабак у заставы». В ней дано эмоциональное и психологически ассоциативное решение темы. Цветом — контрастом сопоставления темных домов с тревожно мерцающими огоньками окон, синего вечернего снега и желто-красной полосы заката,— композицией, уводящей взгляд в студеную даль, самой манерой письма художник передает атмосферу одиночества, глухой безнадежности и тоски.

Следует отметить нарастание интереса художников к раскрытию внутреннего мира человека, наблюдавшееся в русском искусстве к концу 60-х годов и особенно усилившееся в последующие десятилетия. В 70-е годы Перов создает лучшие портретные работы. Они выросли на почве страстной борьбы за права и достоинство человека, которая питала прогрессивную русскую культуру нового времени.

Перов подходит к модели как строгий аналитик. Этим определяется художественный строй его портретов — скромность колорита, простота композиции (фон в них почти всегда нейтрален). В перовских портретах есть особая объективность и точность общественной характеристики человека. Современникам бросалась в глаза социально-критическая острота портрета купца И. С. Камынина (1872), родство образа замоскворецкого богатея с печально знаменитым Титом Титычем А. Н. Островского. В портретах писателей и художников ощущаются нравственная сила, душевное благородство. При всей простоте, казалось бы, обыденности облика изображенных, эти портреты не были камерными. Проникнутые пафосом гражданского, страстного отношения художника к современникам, они дают яркое представление не только об отдельных личностях (автопортрет, 1870; портреты А. Н. Островского, 1871; И. В. Даля, 1872; И. С. Тургенева, 1872; А. К. Саврасова, 1878), но и о больших явлениях жизни, идеалах эпохи.

Лучшее, что создано Перовым в этом жанре живописи,— портрет Ф. М. Достоевского (1872, *илл. 2*). Тончайшими тональными отношениями переданы болезненная бледность лица, его нервная выразительность и сила интеллекта писателя. Светлые пятна лица и рук, оттеняемые цветом костюма и фона, перекликаются между собой. Резкость теней и контуров, присущая многим работам художника, здесь смягчена удивительной гармонией тонов. Великолепно найдены поза и жест сцепленных у колен рук, как бы замыкающий композицию портрета, изолирующий фигуру от окружающего мира. Перов создал портрет большого поэтического обобщения — портрет своего современника, полного скорбных раздумий. Естественность, раскрытие характера — в этом Перов видел главную задачу портретиста. Точность психологического анализа, пластическая выразительность образа (родственная литературным портретам писателя) ставят это произведение на уровень лучших достижений русского и мирового портретного искусства.

В портрете Достоевского со всей очевидностью проявилось свойственное Перову понимание новых жизненных и художественных проблем. Не случайно именно его работы конца 60-х — начала 70-х годов — «Фомушка-сыч» и «Странник» (1871), эти своеобразные портреты-типы, стали одними из первых произведений того жанра, который, развивая традиции искусства первой половины XIX века на новой социальной основе, получил широкое развитие в творчестве крупнейших мастеров второй половины XIX века. «Полесовщик» и «Крестьянин с уздечкой» Крамского, «Мужичок из робких» и «Мужик с дурным глазом» Репина, крестьянские образы Ге, «Иван Петров» В. Васнецова продолжают перовскую тему, открывая в народе высокие духовные качества, источник затаенной силы.

Однако наличие «развлекательных» работ, подобных «Сцене у железной дороги» (1867), «Охотникам на привале» (1871), «Путешествию квартального с семейством на богомолье» (эскиз), и слабых в идейно-художественном плане произведений на исторические и религиозные сюжеты («Христос и Богородица у житейского моря», 1867, и др.) у признанного главы нового направления Перова говорит о том, сколь непрост был процесс становления искусства критического реализма.

В 60-е годы создавалось и немало картин бытописательско-этнографического характера («Склад чая на Нижегородской ярмарке» А. Попова, ряд картин И. Соколова, К. Трутовского, рисующих народный быт, сентиментальных сценок, подобных «Последней весне» М. Клодта, близких по своей сути академической жанровой живописи, а также произведений традиционно-академического итальянского жанра, трактующих обличительные сюжеты в идиллическом плане. Но не они определяли развитие реалистического национального искусства.

6. И. Крамской. Христос в пустыне. 1872 г.

Рядом с Перовым следует назвать имена Н. Неврева, В. Пукирева, И. Прянишникова, А. Юшанова — воспитанников московского Училища живописи и ваяния, и петербуржца В. Якоби.

Картина Неврева «Торг. Из недавнего прошлого» (1866) строится на противопоставлении отрицательных персонажей их жертвам. В ней ощутимы традиции искусства Федотова — подробное повествование и выразительность деталей, прием разбивки композиции на группы (торгующиеся помещики, продаваемая женщина, толпящиеся в дверях крестьяне), каждая из которых, развивая определенную сюжетную линию, обогащает содержание картины. Главные достоинства работы Неврева — острота социальных проблем, почти документальная убедительность изображенной сцены, раскрывающей целый период русской жизни, гражданственность содержания.

Те же цели преследовали В. Якоби в картине «Привал арестантов» (1861), одной из самых смелых по идейному замыслу работ того времени, рисующей смерть «политического» по пути на каторгу, и в ином аспекте — В. Пукирев в «Неравном браке» (1862), И. Прянишников в «Шутниках» («Гостиный двор в Москве», 1865, *илл. 3*).

«Шутники» — одна из лучших картин 60-х годов. В ней, казалось бы, в рамках поощряемого официальными кругами «развлекательного» жанра раскрыта социальная тема. Сюжет картины навеян постановкой

одноименной пьесы А. Н. Островского на сцене Малого театра. Близость к драматургии Островского вообще характерна для художников-москвичей. Ее можно ощутить в картинах «Воспитанница» (1867) Неврева, «Приезд гувернантки в купеческий дом» (1866) Перова, причем в первом случае речь идет об использовании сюжета, а у Перова и Прянишникова — о тематической и образной общности, о близости творческого метода писателя и художника.

Островский оказал существенное влияние на развитие театрального искусства и живописи. Высказывания драматурга по вопросам литературы перекликаются с основными положениями эстетики революционных демократов. Он называл обличительное направление нравственно-общественным и считал его отличительной особенностью русской культуры. Слова Островского «поэзия — в содержании» очень точно характеризуют творчество художников-шестидесятников. Им близка некрасовская муза «гнева и печали», поэзия их искусства — в высокой гражданственности. Островский писал также, что народ ждет от искусства «облечения в живую форму своего суда над жизнью». Такой формой суда над чинопочитанием и подхалимством чиновничества была картина А. Юшанова «Проводы начальника», цельная и гармоничная по колориту.

Своеобразное решение тема народного горя получила в творчестве Л. Соломаткина, этого «веселого пессимиста», человека большой одаренности и трагической судьбы. Жизнь бродяг, странствующих артистов, сцены у кабаков и трактиров, мещанские будни — вот излюбленные сюжеты его картин. Для них он легко находил каждый раз новое композиционное и колористическое решение. Колорит в картинах «У трактира» *(илл. 4)* — напряженно-суровый, «Христославы» («Славильщики-городовые», 1872) — буднично-серый, «Свадьба» (1872) — зловеще-тревожный, желто-красный, чадный, с колеблющимися тенями; в поздней работе — «Крестный ход» (1882) появляются элементы пленэра. Стремясь выявить уродливые стороны жизни, художник намеренно нарушает анатомическую правильность пропорций фигур, придавая им почти гротескную выразительность.

В 60-е годы параллельно с обличительной развивалась и лирическая жанровая живопись. Таков ряд картин того же Соломаткина, А. Попова и особенно работы А. Морозова с их неторопливым повествованием, поэтическим изображением народного быта, близким традициям искусства Венецианова и его последователей. Лучшая картина Морозова «Выход из церкви во Пскове» (1864) привлекает радостной красочностью, реальной красотой, увиденной в повседневной жизни.

Социально-бытовая картина решительно преобладала в искусстве шестидесятников, но одновременно успешно развивалась живопись историческая и портретная.

Первым русским художником, вставшим в исторических картинах на путь реализма, был В. Шварц. Он сосредоточил внимание преимущественно на бытовой стороне национального прошлого (так же как и ряд ученых того времени, в частности И. Е. Забелин), опираясь в работе на археологию, изучение древних документов, старинной одежды и утвари. Лучшее произведение художника — «Вешний поезд царицы на богомолье...» (1868, *илл. 5*). Поэтичный пейзаж ранней, еще снежной русской весны придает картине особую достоверность, а изображение роскошного царского поезда, проезжающего убогой деревушкой, заключает в себе и определенный социальный смысл, правда, выраженный не столь отчетливо, как в произведениях современных Шварцу жанристов. Фигуры крестьян невелики по размерам и как бы погашены в цвете. В этой картине можно видеть стирание резких границ между историческим, бытовым и пейзажным жанрами — явление, типичное для развитого реалистического искусства и отчетливо проявившееся в живописи 60-х годов. Тогда же происходит изменение самого понятия «историчность». Его стали трактовать более широко, применительно к настоящему. Крамской еще в конце 50-х годов писал, что задача исторической живописи «угадать исторический момент в теперешней жизни людей». К такому историзму стремились и жанристы.

В 60-е же годы обозначилось еще одно направление исторической живописи, связанное с ивановской традицией. Влияние А. Иванова явно ощутимо в тех случаях, когда художники обращались к большим философским темам (например, Н. Ге в «Тайной вечере»), поискам современного идеала, которые в те годы могли выразить в форме «предвидения», в аллегорических композициях или, более конкретно,— в портретах современников. Наиболее отчетливо традиции Иванова скажутся в живописи последующих десятилетий, в произведениях Ге, Крамского и особенно Сурикова.

Определяющая роль в русском искусстве 1870-х — 1880-х годов принадлежала передвижникам. Программой своей деятельности и строгими требованиями к мастерству передвижники в значительной мере обязаны И. Крамскому. Творчество Крамского, вся его общественная деятельность проникнуты высоким гражданским пафосом. Об этом говорит созданная им галерея портретов современников (автопортрет, 1867; портрет Л. Н. Толстого, 1873; «Н. А. Некрасов в период «Последних песен», 1877—1878; ряд крестьянских образов, обличительный в силу своей объективности портрет А. С. Суворина — издателя реакционной газеты «Новое время», 1881, и др.). В портрете Л. Н. Толстого *(илл. 7)* художник сумел передать монолитную цельность натуры писателя, необычайную силу его ума, способность постигать глубинную сущность человеческих характеров. Акцентировка волевой творческой активности в сочетании со строгой объективностью (отсюда и особая достоверность изображения, тщательная, скрадывающая мазок манера письма), умением «спокойно и точно наблюдать и принимать выводы из данных, каковы бы они ни были», типичные для творческого метода Крамского, были вместе с тем характерны для решения положительных образов в искусстве 1870-х — 1880-х годов.

Первые работы художника малоинтересны по живописи, почти монохромны; четко выявленный объем в них строго ограничен контуром. Но уже в портрете И. И. Шишкина (1873) заметно просветление палитры, а портрет А. Д. Литовченко (1878) с его изысканной живописью, богатством темных тонов наряду с картиной «Осмотр старого дома» (1873—1880) является одной из наиболее совершенных по мастерству работ Крамского. Как никто другой понимая задачи

7. И. Крамской. Портрет Л. Н. Толстого. 1873 г.

8. Н. Ге. Тайная вечеря. 1863 г.

национального искусства, он писал вскоре после возвращения из Парижа в 1874 году: «Нам непременно нужно двинуться к свету, краскам и воздуху, но... как сделать, чтобы не растерять по дороге драгоценнейшее качество художника — сердце?» [13].

Глубокое раскрытие внутреннего мира человека можно видеть и в картинах «Неутешное горе» (1884) и особенно «Христос в пустыне» (1872, *илл. 6*). Тема перехода от мучительных раздумий к определенному решению выражена в облике Христа — его скорбно-сосредоточенном лице и позе, жесте сцепленных рук. Она раскрывается и в пейзаже: борьба света и мрака, розоватых красок утра и холодной синевы ночи. Эта картина — воплощение творческого кредо художника: «...поскольку есть у каждого чуткость к страданию за общие бедствия, настолько он человек... Только чувство общественного дает силу художнику и удесятеряет его силы...» [14]

Во второй половине XIX века ряд прогрессивных художников не только в России (Крамской, Ге, Поленов, Антокольский), но и в странах Европы (Мункачи и др.) обращались к евангельским сюжетам, чтобы выразить думы и чаяния передовой интеллигенции, готовой отдать все силы и даже жизнь делу народного освобождения. Так же, как и в портретном жанре, это было своеобразной формой утверждения положительных идеалов современности, предвидения грядущих перемен.

Особенно большое место евангельская тема занимала в творчестве Н. Ге. В картине «Тайная вечеря» (1863, *илл. 8*) традиционно-академический сюжет художник трактует как реальную жизненную драму. Здесь раскрывается тема трагического столкновения мировоззрений, крушения идеалов, тема жертвы во имя торжества справедливости. Контрасты освещения, взметнувшиеся широкие тени от фигур, темпераментная манера живописи усиливают впечатление настороженности ожидания, придают сцене романтический характер. Благодаря этому скрадывается каноническая барельефность построения композиции, несколько условная, мало связанная с движением фигур трактовка складок одежды. В этой картине нашли косвенное

9. Н. Ге. Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе. 1871 г.

отражение те мучительные думы о народе, о готовности ради него к подвигу и жертве, которые были характерны для передовой русской интеллигенции[15]. Для своего времени она была не менее значительна, чем обличительные произведения художников-жанристов, и возникла на основе тех же идейных исканий.

Не случайно именно Ге, воодушевленный идеей нравственного совершенствования человечества, моральной преобразующей силы искусства, создал в 1867 году лучший в русском искусстве портрет А. И. Герцена. Знаменательно, что мысль написать портрет революционера-изгнанника родилась у художника вскоре по возвращении во Флоренцию из России[16], где он был захвачен атмосферой общественного подъема и новых демократических веяний жизни. Дар передавать неповторимость человеческого лица, настроение, масштабность восприятия личности, связанные с романтическим пафосом творчества Ге, проявился в этом портрете в полной мере. Художник, раскрывая образ, использует освещение, акцентирующее внимание на лице; изысканное сочетание черного, серебристо-серого, разного оттенка красно-коричневого цвета; энергичную лепку объема и плавность округлых линий.

Вопреки тому, что истинная глубина идей Герцена во многом была непонятна Ге, он, как подлинно большой художник, сумел создать проникновенный образ писателя-публициста, для которого борьба за свободу и справедливость являлась делом глубоко личным, заполняющим все мысли и чувства. Этот портрет очень верно передает дух времени, пафос гражданственности, накал освободительных идей эпохи 1860-х годов.

В истории русского искусства этому портрету принадлежит особое место. Здесь как бы подводится итог

10. Г. Мясоедов. Земство обедает. 1872 г.

романтическим исканиям мастеров предшествующего периода и намечаются многие тенденции портретного искусства последующих лет — с характерным интеллектуализмом, акцентировкой общественной значимости человеческой личности в 70-е годы и передачей настроения, атмосферы жизни конкретного человека в 1890-е — 1900-е годы.

В 1871 году художник написал картину «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе» *(илл. 9)* (существует ряд повторений). Она основана на подлинных исторических фактах, захватывает правдой характеров и психологических состояний, высоким гражданским пафосом. В личной драме царя, встретившего в сыне упорного противника дела всей своей жизни, художник раскрывает конфликт личных чувств и государственных интересов, отражающий драматический характер исторического процесса,— шла борьба не на жизнь, а на смерть новой и старой России. В этом смысле от картины Ге идет прямой путь к творчеству Сурикова. Она же предвосхищает его и в другом отношении. Петр в трактовке Ге стал живой исторической личностью, кровно связанной со своим яростным, трагическим и героическим временем; картине присущи черты подлинного историзма. Она верна истории и в деталях, но не в мелких частностях, а в тех важнейших подробностях, за которыми угадывается дух времени. Тот же принцип строгой достоверности характерен и для живописи этого полотна. Краски слегка приглушены, как это и должно быть в комнате в неяркий серенький день. Все логично, хотя и суховато написано. Жизненная достоверность изображения героев и обстановки приобретает особое значение, как бы делая зрителя живым свидетелем развертывающейся перед его глазами трагедии. Ге придерживается здесь характерного для передвижников повествовательно-психологического раскрытия темы.

Живописная манера, строй образов в портретах и картинах Ге 80-х — начала 90-х годов резко отличаются и от его «итальянских» и от работ 70-х годов. Но при этом их сближает острота постановки этических проблем. В цикле поздних произведений — «Выход с тайной вечери», «Что есть истина?» («Христос и Пилат»), «Голгофа» (неоконченная картина), «Распятие», написанных художником в годы дружбы с Л. Н. Толстым и не без влияния последнего, выражен страстный протест против зла, унижения человека, протест против всяческого лицемерия и насилия. В них — открытое обращение к зрителю, желание пробудить его совесть, показать красоту человеческого мужества, подвига во имя истины и справедливости. Отсюда необычайная эмоциональность художественного языка картин — полное нарушение традиционных канонов композиции, ее фрагментарность, повышенная экспрессия живописи, резкие световые и цветовые контрасты. Объективная ценность полотен этого цикла не в призыве к самоусовершенствованию и личной

11. В. Максимов. Приход колдуна на крестьянскую свадьбу. 1875 г.

жертве, а в страстном протесте против насилия. Сила картин Ге в том, что в них раскрывается идея подвига во имя большой цели, победы светлого начала — передвижническая тема личной моральной ответственности, раздумья над судьбой человека, отдавшего всего себя делу общественного долга.

Ге был художником переходного времени. При всех особенностях его поисков, творчество Ге органически входит в общий поток развития искусства, всегда находясь в русле передовых идейно-художественных исканий. Со всей очевидностью это проявилось в его портретной живописи. Кроме рассмотренного портрета Герцена, в числе лучших следует назвать портреты М. Шифа (1868), И. Н. Костомарова (1871), Л. Н. Толстого (1884), Е. Д. Лихачевой (1891), Н. И. Конисской (1893), автопортрет (1892—1893). Они говорят о высоком гуманизме и восхищении человеком, о творческих дерзаниях и постоянных поисках живой формы, которые составляют сущность искусства Ге.

Убежденным передвижником, художником-гражданином был Н. Ярошенко. Он обогатил русское искусство новыми темами и образами. В картине «Кочегар» (1878, *илл. 12*) впервые в русской живописи показаны нечеловеческие условия труда рабочего: коренастая, с головой, ушедшей в плечи, фигура будто сжата мраком и пламенем топки; оранжево-огненные отблески выхватывают из тьмы натруженные жилистые руки и черное от угля лицо, акцентируя взгляд, полный укора и сурового осуждения. Одновременно с «Кочегаром» художник написал картину «Заключенный».

В произведениях начала 80-х годов — «Студент» и «Курсистка» Ярошенко запечатлел новых людей, разночинную учащуюся молодежь, которая пополняла ряды революционеров. Стилистически, по характеру и методу решения образов к ним близки портреты писателей Г. И. Успенского, М. Е. Салтыкова-Щедрина, трагической актрисы П. А. Стрепетовой. В названных произведениях, неэффектных, скромных и несколько однообразных по колориту, Ярошенко с подкупающей любовью и искренностью раскрывает благородство идеалов, нравственную чистоту современной ему передовой интеллигенции. Эти работы несут на себе печать личности художника, которого современники называли совестью передвижников. Излюбленным его жанром были однофигурные композиции, позволяющие сосредоточить внимание на раскрытии психологии. Исключение в этом плане — картина «Всюду жизнь» (1888). При всей социальной конкретности, подробной детализированной манере живописи, в созданных им образах нет мелкого бытовизма, будничности, они возвышенны и благородны. В работах Ярошенко 70-х — 80-х годов

гармонически сочетались социальная актуальность и гуманистическая направленность. Но к концу 80-х и особенно в 90-е годы у него, как и у ряда других передвижников, не понявших сложности новой исторической обстановки, начинают преобладать картины отвлеченно-гуманистического содержания («В теплых краях»). Вместе с ослаблением социальной и нравственной проблематики утрачивалась и образная, художественная цельность произведений.

Большинство художников 1870-х — 1880-х годов продолжало работать над темами из современной жизни. Именно в жанровой живописи национальное своеобразие русского искусства этого периода — его социальная острота и демократическая тенденциозность, основные принципы критического реализма — проявляется наиболее отчетливо.

Одна из главных тем в искусстве передвижников — крестьянская, так как крестьянский вопрос оставался наиболее острой и неразрешенной социальной проблемой времени. В. Максимов посвятил ей все свое творчество. Его картина «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу» (1875, *илл. 11*) привлекает разнообразием характеров, верным и любовным изображением деревенского быта; «Семейный раздел» (1876), «Бедный ужин» (1879), «Больной мужик» (1881) и другие повествуют о крестьянских бедствиях. Некоторые из его работ иллюстративны, излишне повествовательны, дробны и жестки по живописи. Но такие картины, как «Приход колдуна на крестьянскую свадьбу», «Семейный раздел», намечали путь решения крестьянской темы художникам следующего поколения. Продолжателями максимовской традиции можно считать С. Коровина и А. Рябушкина, работавших на рубеже XIX—XX столетий.

Лучшие картины Г. Мясоедова также посвящены крестьянам. В отличие от Максимова он выходит за пределы изображения узкосемейных бытовых сцен и в каждодневных событиях раскрывает фальшь реформ, бесправие мужиков в земстве («Земство обедает», 1872, *илл. 10*), а позднее прославляет красоту крестьянского труда и щедрость русской природы («Косцы. Страдная пора», 1887). Его работы и в еще большей степени произведения К. Савицкого характеризуют ведущую тенденцию развития жанровой живописи — стремление художников дать обобщающую картину народной жизни, не отказываясь от принципа развернутого повествования, но добиваясь более совершенного художественного воплощения темы. Своеобразно преломляясь в творчестве каждого художника — как драма народной жизни в картинах Савицкого («Ремонтные работы на железной дороге», «Встреча иконы», «На войну», *илл. 14*) или как лирическая поэтизация народных обрядов и обычаев в картинах И. Прянишникова («Спасов день на севере», «Общий жертвенный котел на престольный праздник», «Приготовление нивы для посева льна»),— эта тенденция нашла наиболее совершенное воплощение в произведениях Репина и Сурикова. Такого рода показ народной жизни требовал иных, более совершенных изобразительных средств, масштабности художественных обобщений. Живописный язык передвижников, по-прежнему основанный на тщательной светотеневой лепке формы, достоверности живописи, исключающий какие-либо недомолвки, в конце 70-х—80-х годах обогащается поисками жизненно правдивого и эмоционального колорита, достижениями пленэрной живописи.

У Савицкого, Прянишникова, Мясоедова в эти годы преобладают многофигурные композиции, в которых преодолевается свойственная шестидесятникам «интерьерность» решения пространства, возрастает роль пейзажа как одного из значительных элементов художественного образа. Мотивы лирического, светлого восприятия народной жизни, некоторые колористические темы (в частности, прянишниковская тема серебристого северного пейзажа) получают развитие в творчестве мастеров молодого поколения — К. Коровина, А. Архипова и других. Так же широко в 70-е — 80-е годы был распространен тип небольшой станковой картины, скромной по живописи, подробно повествующей о повседневности, отличающейся точностью социально-психологических характеристик.

Мастером своеобразных коротких рассказов в живописи был В. Маковский. Художник обладал редкой работоспособностью, написал более четырехсот картин, посвященных в основном городской теме. Одни из них проникнуты добродушным юмором и не затрагивают глубин жизни («Любители соловьев», 1872—1873; «В четыре руки», 1880; «В передней», 1884; «Объяснение», 1889—1891); другие отражают острые социальные проблемы («Крах банка», 1881; «Свидание», 1883; «На бульваре», 1886—1887, *илл. 13*); некоторые посвящены теме революционной борьбы («Вечеринка», 1875—1897; «Допрос революционерки», 1904; «Девятое января 1905 года»). Однако в последних он не достигает глубокой типизации и художественного обобщения. В. Маковский не всегда был последовательно демократичен. Иногда его работы представляют профессионально грамотные, но малоинтересные по живописи безобидные описания мелких житейских происшествий. Художник как бы смотрит на мир взглядом обывателя, которого он так часто изображал.

По идейно-художественной направленности произведениям передвижников, и в частности В. Маковского, близки работы Ф. Журавлева, П. Ковалевского и особенно А. Корзухина. Его картины «Перед исповедью» (1877), «В монастырской гостинице» (1882) зрелы по колористическому и композиционному решению и социально заострены.

Во второй половине прошлого века успешно развивается не только бытовая и портретная живопись, но также батальная и историческая. Демократизация батальной живописи связана с именем В. Верещагина. Его герой — солдатская масса, люди, охваченные единым порывом, но гибнущие в неравном бою. Так показать солдат — в пылу сражений, в минуты смертельной опасности, в засаде, во время коротких перерывов между боями — мог только очевидец и участник событий, каковым и был Верещагин. Стремясь полнее охарактеризовать виденное, ярче раскрыть идею, художник создавал серии картин, посвященных единой теме, развивая и обогащая ее в изображении различных эпизодов. Основная черта работ Верещагина — их предельная правдивость, свобода от идеализации войны. Обличающая правда фактов — таков творческий принцип художника. Точность и объективность, иногда идущие в ущерб образному, эмоциональному раскрытию темы, давали повод говорить о натурализме его картин. Но это неверно, так как в них всегда

12. Н. Ярошенко. Кочегар. 1878 г.

13. В. Маковский. На бульваре. 1886—1887 гг.

чувствуется обобщающая мысль художника, его оценка событий. Не случайно ряд картин Туркестанской серии — «Забытый», «Вошли», «Окружили, преследуют» — Верещагин вынужден был уничтожить под давлением верховного командования, обвинившего художника в оскорблении чести русской армии. Но и те, что сохранились — «Апофеоз войны» (1871), «Нападают врасплох» (1871), «Торжествуют» (1871—1872), «Смертельно раненный» (1873) и другие,— гневный протест против войны.

Балканская серия картин, рисующих эпизоды русско-турецкой войны 1877—1878 годов — «Перед атакой. Под Плевной», «После атаки. Перевязочный пункт под Плевной» (1881), «Побежденные. Панихида» (1879), триптих «На Шипке все спокойно» и, наконец, «Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой» (1877—1878, *илл. 15*),— наиболее значительная в творчестве художника. В ней запечатлены эпизоды, рисующие героизм рядового солдата и ужасы войны. В дальнейшем развитие русской батальной живописи шло по намеченному Верещагиным реалистическому пути.

Очень неровны по художественным качествам картины Верещагина, посвященные Отечественной войне 1812 года. Но они интересны стремлением художника создать героические народные образы (например, старика партизана в картине «Не замай, дай подойти!», 1887—1895). Значение творчества Верещагина не ограничивается новаторством в области батальной живописи. Первым из русских художников он обратился к изображению жизни народов Востока и Средней Азии. В серии этюдов и картин он передал величие и красоту далекой Индии («Мавзолей Тадж-Махал в Агре», 1875—1876) и в то же время раскрыл вопиющие контрасты богатства и нищеты, царящие в этой стране, выступил обличителем колониального гнета англичан

14 К. Савицкий. На войну. 1883 г.

(«Кули», 1876; «Подавление индийского восстания англичанами», ок. 1884).

В бытовых картинах Верещагина на первый план выступает достоверность показа народной жизни, характерность облика, этнографическая точность передачи лиц, одежд, местных обычаев, своеобразия архитектуры, пейзажа: «Богатый киргизский охотник с соколом», «Двери Тимура (Тамерлана)» (1871—1872, *илл. 16*), «Жители Западного Тибета» (1875), «Вечер близ Дели» (1875), «Всадник-воин в Джайпуре» (ок. 1881), портретная серия «Незамечательные русские люди» (1887—1894) и другие. Задачами убедительной достоверности определяются и художественные особенности произведений: объемность, стереоскопичность, основанная на светотеневой лепке формы, четкость проработки всех деталей.

В некоторых работах художник смягчает резкость контуров, органически объединяет фигуры с пейзажем системой тонких цветовых отношений, одним из первых он обращается к пленэру. Организационно не входящий в Товарищество, Верещагин тем не менее тесно связан с передвижниками идеями гражданственности, демократизма и гуманности, воплощенными в его произведениях.

Независимо от Верещагина, но как бы параллельно тому, что было в его батальной живописи, возникла картина И. Прянишникова «В 1812 году» (1874). Художник с присущей ему простотой и бытовой достоверностью рисует крестьян, конвоирующих наполеоновских горе-завоевателей. Суховатая и не очень выразительная в цвете, картина тем не менее относится к значительным работам досуриковского периода, посвященным народной теме.

В 70-е — 80-е годы национально-исторические сюжеты трактовались большинством передвижников в бытовом, жанрово-психологическом плане («Военный совет в Филях в 1812 году» А. Кившенко, 1880; «Княжна Юсупова перед пострижением» Н. Неврева, 1886, и др.).

В 70-е годы в русской реалистической исторической живописи наметилось еще одно направление сюжетных и тематических поисков: выдающаяся личность и ее жизнь, место в истории. Важнейшей вехой в этом направлении была картина Ге «Петр I допрашивает царевича Алексея Петровича в Петергофе».

Вершиной развития реалистического искусства этого периода явилось творчество Репина и Сурикова. И. Репин, замечательный мастер жанра, был и одним из самых выдающихся русских портретистов, автором исторических полотен и картин на темы современного революционного движения. Его искусство как бы сконцентрировало основные достижения русской живописи рассматриваемого периода. Ярко выраженный демократизм, чуткая отзывчивость на явления и события своего времени, широта творческих интересов и сила художественного обобщения позволили ему показать современную жизнь в ее органической цельности и многообразии.

Репин родился на Украине в Чугуеве; начал рисовать с детства, в юношеские годы писал иконы. В 1863 году приехал в Петербург, около года учился в Рисовальной школе Общества поощрения художеств у И. Крамского, которому в значительной мере обязан направлением своего творчества и пониманием задач искусства, затем — в Академии художеств (1864—1871), одновременно занимался у П. Чистякова. Его

15. В. Верещагин. Шипка-Шейново. Скобелев под Шипкой. 1877—1878 гг.

искусство формировалось и крепло под воздействием эстетических и философских идей революционных демократов, постоянных советов Крамского и Стасова.

Выдающееся дарование Репина угадывалось уже в картине «Воскрешение дочери Иаира» (1871), за которую он получил от Академии художеств Большую золотую медаль и право пенсионерства за границей. Академическими здесь были лишь евангельский сюжет и зрелое владение пластической формой. В гораздо большей мере в ней ощущается воздействие картины «Явление Христа народу» А. Иванова — особенно в облике Христа, в характере драпировок его одежды и, главное, в чувстве значительности происходящего. Прием освещения, широкие массы света и тени молодому художнику подсказала живопись Рембрандта. Позднее Репин писал: «Рембрандт и Веласкес мои боги!» Творческое восприятие искусства этих титанов живописи прослеживается в ряде последующих работ художника. Новое, репинское заключалось в передаче ощущения реальности человеческих чувств, их динамики — от горя к надежде и радости,— цельности общего впечатления. «Всякий исполненный до полной реальности предмет в картине уже ослаблял общее впечатление, которое было почти музыкальным»,— говорил Репин [17].

Подлинно новым словом в русском искусстве стали его «Бурлаки на Волге» (1870—1873, *илл. 17*). Отказавшись по совету Ф. Васильева от первоначального замысла — прямого противопоставления бурлаков нарядной толпе праздных богачей, художник создал картину, в которой значителен и пластичен каждый образ. На фоне светлого и широкого волжского пейзажа вырисовывается могучая группа тянущих бечеву. Пейзаж, сливаясь с человеческими фигурами, играет важную роль в композиции и образной характеристике. Удлиненный, панорамный формат полотна органически связан с самим сюжетом.

Картина полна большого гуманистического содержания, социальной конкретности и широкого исторического обобщения. Трактовка народной темы, композиционное решение, наконец, большие размеры картины подчинены задаче возвеличивания образов людей труда. Все это ново по сравнению с бытовой живописью предшествующего десятилетия. Правда, цельность колорита картины достигается несколько условным, рыжевато-охристым общим тоном, а в разработке первого плана чувствуется традиционно-каноническое локальное понимание цвета. Путешествуя с Васильевым по Волге, Репин ощутил неиссякаемое цветовое богатство самой природы и, не удовлетворенный живописным решением картины, написал вариант на ту же тему — «Бурлаки, идущие вброд», выдержанный в холодных серых тонах осеннего дня. Однако новое понимание колорита не стало еще руководящим принципом его живописи. Только в пейзажных этюдах, исполненных во Франции (Репин два года находился там как пенсионер Академии), и небольшой каргине «На дерновой скамье» (1876), написанной вскоре по возвращении художника из-за границы, можно говорить о полном постижении им законов пленэрной живописи.

Пребывание Репина в Париже совпало с первыми выступлениями импрессионистов, но его не увлекло это течение. Подобно Перову, он возвращался в Россию с твердым убеждением, что «надо работать на родной

16. В. Верещагин. Двери Тимура (Тамерлана). 1871—1872 гг.

17. И. Репин. Бурлаки на Волге. 1870—1873 гг.

почве». Конец 1876 и 1877 год Репин провел в Чугуеве. Там были созданы его знаменитый «Протодиакон», «Мужик с дурным глазом», родились замыслы картин «Арест пропагандиста», «Крестный ход» и других.

Восьмидесятые годы были порой расцвета творчества Репина. В картине «Крестный ход в Курской губернии» (1880—1883, *илл. 18*) ярче, чем в других работах, проявились репинский демократизм и сила художественной типизации. Тема раскрыта художником в острых социальных и моральных сопоставлениях, что последовательно проведено и в контрасте образов, и в колорите, и в ритме движения фигур. Тонкими нюансами цвета, чередованием красочных пятен коричнево-серых крестьянских армяков, парчовых риз духовенства, черных костюмов мужчин и ярких нарядов женщин, позолоченного фонаря с разноцветными лентами передано движение многолюдной толпы на фоне опаленных зноем вырубок и пронизанного пылью воздуха. Палево-серое облако пыли обволакивает толпу, застилает дали, смягчает краски первого плана. Вычурный, с синими, красными и желтыми лентами фонарь определяет мажорный тон колорита. Особенно любовно и бережно Репин воспроизводит цвет крестьянской одежды. Каждая из многочисленных фигур в картине — обобщенный образ и вместе с тем конкретный человеческий характер; в совокупности они раскрывают то столкновение противостоящих друг другу классов и слоев общества, которое характеризует жизнь современной художнику России.

Существенное место в творчестве Репина занимала тема революционной борьбы. Ей посвящены такие картины, как «Под конвоем» (1876), «Арест пропагандиста» (1878—1892), «Отказ от исповеди» (1879—1895), «Сходка» (1883), «Не ждали» (1884—1888, *илл. 20*). Репинское умение передать сложнейшие душевные переживания достигает своей вершины в картине «Не ждали». Необычайно красноречива каждая подробность: выражения лиц, взгляды, позы, жесты и даже сама обстановка. Все детали написаны с полной отчетливостью, и каждая углубляет психологический фон действия (висящие на стене портреты Некрасова и Шевченко характеризуют духовные интересы семьи). Композиция картины динамична и психологически насыщена. Сохраняя свободу, жизненную естественность, она приковывает взгляд к фигуре вошедшего ссыльного, данной обобщенным силуэтом в потоке света,— в этом и монументальность образа и его необычайная одухотворенность. Композиция не панорамна, как в «Крестном ходе», а в соответствии с сюжетным мотивом замкнута (формат полотна почти квадрат) и в то же время звонкой свежестью пейзажа, видного сквозь дверь, богатейшими рефлексами цвета связана с широким миром. Свет, как бы ворвавшийся в комнату вместе с вошедшим, делает все неожиданно праздничным, вселяет надежду на обновление жизни. Бытовая по мотиву картина силой живописного мастерства, художественной типизации приобрела подлинно историко-революционный смысл.

Обращаясь к истории, Репин останавливается на сюжетах, раскрывающих борьбу человеческих страстей и общественных сил, перекликающихся с современностью. Сюжет картины «Иван Грозный и сын его Иван 16 ноября 1581 года» (1885) навеян событиями 1881 года, когда вслед за убийством Александра II последовали жесточайшие правительственные репрессии. Современники воспринимали картину как протест против деспотизма самодержавия. Главное в ней — не чувство эпохи (хотя все детали исторически достоверны,

18. И. Репин. Крестный ход в Курской губернии. 1880—1883 гг.

написаны с натуры) и не внешний ужас события, а глубочайшая трагедия человека, отца, выразившаяся в бурном душевном движении. И это передано богатством цвета, как бы разгорающегося в свете и потухающего в глубине, мощью и насыщенной содержательностью формы.

Картина «Запорожцы, сочиняющие письмо турецкому султану» (1880—1891), вариант — 1893, *илл. 19*) проникнута богатырским духом, победным жизнеутверждающим пафосом. Репин специально ездил в Запорожье, с натуры писал портретные этюды, проработал всю бытовую часть картины — костюмы, оружие, утварь. Но все это подчинено главной задаче — раскрыть красоту людей, которыми, по словам художника, «все делается даровито, энергично и имеет общее широкое гражданское значение». Репин намеренно ограничивает пространство, как бы приближая фигуры к зрителю. Загорелые, опаленные в походах лица, сильные фигуры, живописные одежды передают быт запорожской казацкой вольницы XVII века. Пластичностью жестов и поз, энергичной лепкой объемов, обобщенными пятнами цвета раскрывается сущность характеров. Красный цвет, густой и сумрачный в картине «Иван Грозный...», передавая чувство оптимизма, стал радостно-звонким, будто вторящим раскатистому смеху казаков, отвечающих презрением на угрозы султана.

Ряд других произведений художника также связан с Украиной: «Украинская крестьянка» (1880), «Вечорниці» (1881), «Черноморская вольница» (1907).

Огромно портретное наследие Репина. Его портреты очень разнообразны по характеру образов и живописно-композиционному решению. Но всем им присущи жизненность и точность постижения модели, полнота характеристики и типизации (яркий пример тому «Протодиакон», 1877). Репин развил и обогатил самые ценные стороны портретного творчества Перова, Крамского, Ге, создал галерею портретов крупнейших деятелей национальной культуры. В числе лучших следует назвать портреты М. П. Мусоргского *(илл. 21)*, хирурга Н. И. Пирогова (оба — 1881), П. А. Стрепетовой (1882), В. В. Стасова (1883), Л. Н. Толстого (1887). Портрет Мусоргского, написанный за несколько дней до смерти композитора, исполнен быстро и вдохновенно, в живом общении с моделью. Пространственный, вибрирующий голубовато-охристый фон стены делает особенно рельефной и жизненной фигуру. Тонкой нюансировкой цвета, обогащенного рефлексами, художник сумел добиться необычайной жизненности образа, передать богатство духовной жизни, огромный талант и в то же время душевные страдания неизлечимо больного человека.

В портрете Стрепетовой художник запечатлел сущность таланта и характера актрисы — ее духовное

19. И. Репин. Запорожцы, сочиняющие письмо турецкому султану. 1880—1891 гг.

горение, артистическую страстность, отзывчивость, внутренний надлом. Новое содержание — изображение человека, активно относящегося к жизни, диктовало новую форму, не статичную, основанную на тщательной светотеневой лепке объема, а динамическую, «живую», где цвету принадлежит решающая роль в формировании и пластике образа. По остроте психологизма репинский портрет Стрепетовой близок женским образам, созданным Достоевским.

Внутренне страстные, но внешне сдержанные портреты Пирогова и Стасова полны активного утверждения жизненной силы, творческой энергии человеческой личности. Это пример наиболее удачного решения положительного образа в искусстве передвижников.

В таких работах, как портрет Нади Репиной (1881), «Стрекоза» (портрет В. Репиной, 1884), «Осенний букет» (портрет В. Репиной, 1892), художник выступает не только психологом, но и задушевным лириком, чутким к живописным веяниям времени. Репинский «Осенний букет» является образцом портрета в пленэре, получившего блестящее решение в творчестве его ученика — В. Серова.

В 1890-е — начале 1900-х годов Репин исполнил ряд заказных портретов, в том числе огромный групповой портрет «Торжественное заседание Государственного совета» (1901—1903; в работе над картиной помогали ученики Репина — Б. Кустодиев, И. Куликов). В колорите произведения — звучных пятнах парадных мундиров, голубых и алых муаровых орденских лент, блеске эполет, позолоте кресел, в кольцевой композиции, акцентированной беломраморными колоннами круглого зала, передана особая торжественность юбилейного заседания. Она оттеняет ничтожество, душевную пустоту, чванливость, ханжество и лицемерие высшей сановной бюрократии предреволюционной России. Репин сознательно не ставил перед собой задачи сатирической трактовки. Обличительная сила образов — это закономерный результат реализма, искренности и неподкупности художника. Манера письма — темпераментная, обобщенная, декоративная, напоминает работы А. Цорна. Но Репин превосходит шведского художника грандиозностью общего замысла, социальной остротой и меткостью характеристик, особенно ярко проявившихся в многочисленных этюдах к этому произведению. В смелых и красивых по живописи этюдах художник акцентирует основные черты модели.

В последующие годы Репин не создал ничего равного рассмотренным выше произведениям. Его реалистическое мастерство дольше всего сохраняется в рисуночных портретах. Как человек, сложившийся в 1860-х — 1870-х годах, Репин не смог понять новой исторической обстановки — кануна первой русской революции. Больной, он жил последние годы в Куоккале, мечтая о возвращении, но так и не вернулся на

20. И. Репин. Не ждали. 1884—1888 гг.

родину. Упадок творчества в этот поздний период не может умалить репинского вклада в развитие не только русской, но и мировой художественной культуры.

Немаловажна и его роль как педагога. В 1894—1907 годах Репин руководил живописной мастерской Академии художеств и одновременно преподавал в школе М. К. Тенишевой. Среди его наиболее известных учеников — В. Серов, Б. Кустодиев, И. Бродский, И. Грабарь, Д. Кардовский, Ф. Малявин, К. Сомов, украинцы А. Мурашко, Н. Пимоненко. Искусство Репина оказало плодотворное влияние на развитие творчества ряда художников Грузии, Армении, Латвии и других.

Огромный вклад в развитие не только русской, но и мировой исторической живописи внес В. Суриков. Он принадлежал к роду казаков, которые пришли с Ермаком в Сибирь с Дона еще в XVI веке. Старинные русские обычаи, уклад жизни долго сохранялись в этой среде. Впечатления детства, проведенного в Красноярске, в какой-то мере определили направленность творчества художника. В 1869 году он поступил в Академию художеств, где его работой позднее руководил П. Чистяков, в 1875 окончил ее с золотой медалью и в 1878 переехал в Москву. Здесь завершилось формирование мировоззрения художника, сложился своеобразный характер и стиль его творчества. При всей своей исключительности оно неразрывно связано с общими проблемами развития русского искусства, решением главной темы передвижников — темы народа. «Я не понимаю действия отдельных исторических личностей, без народа, без толпы. Мне нужно их вытащить на улицу» [18],— говорил художник.

Сурикова привлекали переломные эпохи, сюжеты, дававшие возможность раскрыть красоту и смысл народных движений. В картине «Утро стрелецкой казни» (1881, *илл. 23*) с величайшим художественным тактом изображена не сама казнь, а мгновения, ей предшествовавшие, обнажившие суть события, различие характеров. Закованные в колоды, в белых рубахах смертников, с горящими свечами в руках, стрельцы властно приковывают внимание. Их необычайное мужество, несокрушимая душевная сила особенно ярко воспринимаются по контрасту с отчаянием сломленных горем женщин. Эта страшная народная трагедия ощущается в глубине и насыщенности контрастно сопоставленных красок одежды, смягченных туманом хмурого утра, в драматической силе звучания колорита. И вместе с тем есть особое спокойствие в уравновешенности, внешней статичности композиции, передающей торжественность последних минут жизни героев. Сближая планы, художник строит композицию таким образом, чтобы подчеркнуть единство стрельцов, их семей и собравшегося к месту казни народа. Фигура Петра I дана в глубине картины. Скрестившиеся взгляды Петра и рыжебородого стрельца психологически объединяют обе части композиции.

Сам метод работы Сурикова — необычайно тщательное изучение и отыскание задуманного образа в многочисленных этюдах — заставляет вспомнить работу А. Иванова. Но как художник иной эпохи Суриков не прибегал к проверке натуры античными образцами, а руководствовался принципом жизненной правды. Напряженные натурные поиски характеров, изучение документального материала переплавились в художественное произведение огромной значимости. Оно раскрывает смысл исторической трагедии эпохи, мощь стихийного народного бунта и его ограниченность, незрелость масс, героизм и в то же время обреченность стрельцов, выступивших против деспотического, но исторически прогрессивного пути развития России.

В 1883 году Суриков написал картину «Меншиков в Березове» *(илл. 22)*. Холодный колорит, суровое мерцание красок, композиция, ограничивающая пространство, раскрывают драматизм судьбы петровского временщика, «полудержавного властелина», брошенного с семьей в далекую ссылку. В образе Меншикова художник раскрывает большие, подлинно драматические переживания. Здесь он как бы накапливал силы и опыт перед созданием своего лучшего произведения — «Боярыня Морозова» (1887, *илл. 24—25*). Суриков специально ездил в Италию, чтобы на произведениях Веронезе и Тинторетто постичь законы композиции и колорита монументальной живописи, необходимые для воплощения грандиозного замысла.

Событие, изображенное в картине Сурикова, происходит в XVII веке: противницу церковных реформ Морозову, закованную в цепи, везут по московским улицам. Большинство в толпе ей сочувствует, некоторые глумятся, другие равнодушны и праздно любопытны. Лицо Морозовой властно приковывает внимание зрителя. Над ее образом художник особенно упорно работал, добиваясь передачи в нем огромной духовной силы, пробуждающей чувства и сознание народа. Пейзаж здесь — неотъемлемая часть художественного образа, оттеняющая его национальный характер. Холодные голубоватые рефлексы неба оживляют лица, играют на снегу. Владение пленэрной живописью позволило художнику передать тончайшие оттенки человеческих чувств. Богатство колорита, связанное с раскрытием душевного состояния, подчеркивает красоту и значительность человеческих лиц. Удлиненный формат полотна, свободное пространство слева на переднем плане позволяют отчетливее воспринять динамику композиции. Два глубоких следа, оставленные полозьями саней, как бы ведут за собой, «втягивают» в гущу волнующейся толпы.

Ивановская тема нравственного пробуждения народа обрела конкретный национально-исторический, народный смысл. Его значительность обусловила решение картины в форме монументального, многофигурного полотна огромной эстетической силы.

Главная тема картин Сурикова — утверждение героической стойкости, силы духа и нравственной красоты, готовности умереть за свои идеалы, а их трагический характер объясняется непримиримостью борьбы исторических сил.

В 90-е годы художник создал такие произведения, как «Взятие снежного городка» (1891), «Покорение Сибири Ермаком» (1891—1895), «Переход Суворова через Альпы в 1799 году» (1899, *илл. 26*), прославляющие удаль и мужество русского народа; в этом косвенно отразились события современности — рост активности народных масс.

В картине «Покорение Сибири Ермаком» художник достиг высокого образного раскрытия сути и значения столкновения исторических сил, в которых решаются судьбы народа. Он намеренно сближает планы

21. И. Репин. Портрет М. П. Мусоргского. 1881 г.

22. В. Суриков. Меншиков в Березове. 1883 г.

картины, ограничивает палитру немногими красками; суровый и мужественный колорит выражает события и характер сибирской природы. В нем достигнута органическая цельность психологического и живописно-декоративного начал. В композиции передано неудержимое движение. Работая с натуры над лицами хакасов и остяков, Суриков постиг красоту национальных типов: «Пусть нос курносый, пусть скулы,— а все сгармонировано. Это вот и есть то, что греки дали — сущность красоты» [19].

Особое место в творчестве Сурикова занимали портреты. Так же как и пейзажные этюды, большинство из них связано с работой над картиной. Таковы «Сибирская красавица» (портрет Е. А. Рачковской, 1891), «Донской казак Кузьма Запорожцев» (1893) и многие другие. В числе лучших портретных работ Сурикова следует назвать также портрет Н. Ф. Матвеевой (1909), автопортреты (1894 и 1913), «Человек с больной рукой» (1913), а среди пейзажей — «Вид Москвы» (1908), «Зубовский бульвар зимой».

В произведениях Сурикова поражают богатство мысли и сила исторического прозрения художника, воспевшего героические характеры и величавую красоту русских людей, богатство живописи, в которой нашли воплощение высокие национальные эстетические идеалы. Суриков — величайший народный художник.

Народная тема, но не в драматическом, а былинно-сказочном, поэтическом аспекте решалась В. Васнецовым. Ранние работы художника — «С квартиры на квартиру» (1876), «Чтение военной телеграммы»

23. В. Суриков. Утро стрелецкой казни. 1881 г.

(1878) близки жанрам В. Маковского. Но с переездом в Москву определился совершенно особый характер васнецовского дарования. По собственным словам, Васнецов был историком «несколько на фантастический лад». Сюжет его первой большой картины — «После побоища Игоря Святославича с половцами» (1880) навеян «Словом о полку Игореве». Стремлением передать поэзию русского народного эпоса, красоту и величие воинского подвига объясняются элементы поэтической условности, декоративность колорита, замедленно-торжественный ритм композиции, наконец, большие размеры картины — черты, которые станут характерными для живописи начала XX века. Около двадцати лет (с перерывами) Васнецов работал над картиной «Богатыри» (1898, *илл. 27*). Могучие фигуры трех всадников четко вырисовываются на фоне светлого облачного неба и поросшей травой степи. Здесь, как и в большинстве картин Васнецова, важная роль принадлежит пейзажу — эпически величавому. В картине «Аленушка» пейзаж характерно русский, реальный, и вместе с тем сказочно-таинственный, с сумеречными тенями; он созвучен переживаниям девочки, проникнут ее печалью. Присущая Васнецову задушевность трактовки пейзажа — одна из характерных особенностей живописи передвижников.

Поэт, певец далекого эпоса, Васнецов внес крупный вклад в развитие русского реалистического театрально-декорационного искусства, много сил отдал монументальной живописи (см. стр. 88—89, 99).

В реалистической пейзажной живописи второй половины XIX века, так же как в живописи бытовой и исторической, национальная тема решительно преобладала. Сходна с другими жанрами и ее эволюция: от скорбной поэзии произведений 60-х — начала 70-х годов к жизнеутверждающим эпическим полотнам 80-х, от сдержанного тонального колорита — к овладению богатством палитры, к пленэрному пониманию цвета, раскрытию внутренней содержательности и красоты природы России; к 90-м годам нарастает субъективность лирически-философского восприятия природы.

Одним из крупнейших русских пейзажистов конца 60-х — начала 70-х годов был А. Саврасов. В 1850 году он окончил московское Училище живописи и ваяния. В 1862-м художник побывал во Франции, Германии, Швейцарии, но решающей для него оказалась поездка на Волгу. Долгие годы поисков обобщающего художественного образа родной природы завершились созданием картины «Грачи прилетели» (1871, *илл. 29*). Она знаменовала начало нового этапа в развитии русского пейзажа. В простом, типично русском мотиве художник сумел почувствовать и передать обаяние первых дней весны, радость пробуждения природы, трепетное чувство ожидания перемен. Оно — в общем светлом колорите картины, в голубизне просветов неба, в теплых коричневых тонах проталин на широкой равнине, в холодных синевато-серых оттенках ноздреватого снега и в талой воде с отражающимися в ней небом и побуревшими деревьями. Переходное состояние

24. В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 г. Фрагмент

25. В. Суриков. Боярыня Морозова. 1887 г.

природы запечатлено в картине «Проселок» (1873), очень цельной по колориту: рефлексы неба, отражаясь и мерцая в воде глубокой дорожной колеи, объединяют яркую зелень травы, лиловато-коричневую влажную землю и желтеющее вдали поле ржи. Это состояние есть и в таких работах, как «Вечер. Перелет птиц» (1874), «Радуга» (1875).

Новая, связанная с демократическими идеалами лирика пейзажей Саврасова, подобно портретному искусству передвижников, утверждала понимание красоты как внутренней содержательности, противопоставляя задушевность скромных, обыденных мотивов внешней красивости и парадной салонности работ пейзажистов академического толка. Этот своеобразный психологизм саврасовских пейзажей раскрывается благодаря особенностям их композиционного решения — «интерьерности», сравнительно неглубокому пространству с тщательно разработанным первым планом, абсолютной естественности.

Как художник и педагог (с 1857 по 1882 он преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества) Саврасов оказал существенное влияние на дальнейшее развитие русской пейзажной живописи, передав ученикам свое глубокое понимание и любовь к родной природе, основы пленэрной живописи.

В годы, когда были созданы лучшие картины Саврасова, работал и Ф. Васильев — тонкий колорист, мастер лирического пейзажа. Но его лиризм отличен от саврасовского. Васильев скорее романтик, он любит мотивы надвигающейся грозы, когда на фоне темных туч ярко звучит зелень лугов, и в то же время умеет раскрыть красоту в простом и обыденном. Картины «Перед дождем» (1870, *илл. 28*), «Мокрый луг» (1873), «Заброшенная мельница» (ок. 1873), «После дождя» (1867), «Оттепель» (1871), «В крымских горах» (1873) заключают в себе гораздо больше, чем непосредственно изображенный пейзажный мотив. В пейзажах Васильева все дышит, живет; это впечатление достигается эмоциональностью, насыщенностью цвета, его тончайшими оттенками, полутонами, четкостью формы, чувством пластики всякого стебля, листка, дерева и умением обобщить и подчинить все идее произведения. В его картинах есть «та окончательность, которая без сухости дает возможность не только узнавать предмет безошибочно, но и наслаждаться красотой предмета» [20],— говорил Крамской. Пейзажи Васильева полны светлой любви к жизни и грустного раздумья, они предельно просты и в то же время возвышенно-поэтичны, эмоциональны.

К концу 70-х годов достигает расцвета творчество И. Шишкина, одного из корифеев русской пейзажной живописи. Детские и юношеские впечатления от могучих северных лесов в какой-то мере определили характер его творчества. Шишкин учился в московском Училище живописи и ваяния (1852—1856) и в Академии художеств (1856—1860), как пенсионер Академии продолжал занятия в Мюнхене, Праге, Цюрихе, Дюссельдорфе (1862—1865). Ранние картины художника («Вид в окрестностях Дюссельдорфа», 1865; «Лесная глушь», 1872) по живописной манере близки произведениям дюссельдорфской школы. В дальнейшем Шишкин руководствовался твердым убеждением, что природа прекрасна сама по себе и задача художника — неутомимо и любовно ее изучать, точно фиксировать, что он неукоснительно и осуществлял в живописных и графических произведениях. В лучших

26. В. Суриков. Переход Суворова через Альпы в 1799 году. 1899 г.

27. В. Васнецов. Богатыри. 1898 г.

картинах Шишкина органически сочетаются внимательнейшая проработка деталей и цельность общего впечатления, достоверность отдельных элементов и синтетичность образа могучей и плодородной русской земли, ее необъятных просторов: «Рожь» (1878, *илл. 32*), «Лесные дали» (1884). Художник особенно любил писать хвойные боры и дубовые рощи: «Дождь в дубовом лесу» (1891), «Корабельная роща близ Елабуги» (1898). В более поздних работах он, сохраняя строго натурный характер пейзажа, проявляет интерес к более свободной живописи, передаче изменчивости красок и форм в зависимости от освещения («Сосны, освещенные солнцем», 1886).

Принцип простоты и правды, так характерный для искусства Шишкина и вообще живописи передвижников, господствует и в морских пейзажах И. Айвазовского *(илл. 30)*. Особенно явствен он в его лучшей картине последнего периода — «Черное море» (1881). Романтизм, ощущение могучей стихии природы здесь утверждается последовательно реалистическими средствами живописи, а не эффектными сюжетными мотивами и условными приемами освещения, как это было в ряде ранних работ художника.

Поиски способов целостной поэтической передачи жизни природы характерны для лучших полотен ученика И. Айвазовского — А. Куинджи с их эффектами освещения, горением красок, обобщенностью форм, особой романтикой, приподнятостью и торжественностью, стремлением создать пейзаж-картину. Многие картины Куинджи посвятил природе Украины. В ранних работах — «Забытая деревня» (1874), «Чумацкий тракт в Мариуполе» (1875) — совершенно очевидно характерное для живописи начала 1870-х годов стремление художника к скорбным мотивам. В картинах конца 1870-х — 1880-х годов преобладает активное жизнеутверждающее начало.

Если в произведениях Шишкина чаще можно видеть ровное рассеянное освещение, то колорит картин Куинджи, как правило, строится на цветосветовых контрастах, усиливающих эмоциональность и романтизм образов, их декоративную выразительность: «Березовая роща» (1879, *илл. 31*), «Ночь над Днепром» (1880). Столь же различен и творческий метод этих художников — строго натурный у Шишкина и синтезирующий, «сочиненный» на основе реальных наблюдений у Куинджи, развивавшего традиции Айвазовского. В некоторых его картинах эта «сочиненность», цветовая и световая активность приобретают самодовлеющий характер. Видимо, почувствовав, что он начинает себя повторять, Куинджи в 90-е годы почти перестал работать как художник и целиком отдался педагогической деятельности. В 1894—1897 годах он был

28. Ф. Васильев. Перед дождем. 1870 г.

профессором, руководителем пейзажной мастерской Академии художеств (позднее его отстранили от преподавания за участие в студенческой сходке). Многие его ученики стали известными художниками: К. Богаевский, А. Борисов, К. Вроблевский, В. Пурвит, Н. Рерих, Ф. Рушиц, А. Рылов. При всем разнообразии художественных почерков, их объединяло куинджиевское тяготение к законченному пейзажу-картине, основанному на внимательном, творческом изучении жизни природы. Таким образом, Куинджи как художник и как педагог во многом предопределил пути развития реалистической пейзажной живописи в России начала XX века.

Традиции лирического пейзажа Саврасова и Васильева были продолжены В. Поленовым. Известны бытовые и религиозные композиции художника: «Больная» (1886), «Христос и грешница» (1887), «На Тивериадском (Генисаретском) озере» (1888). Но главным в его творчестве был пейзаж. В «Московском дворике» (1878, *илл. 33*), «Заросшем пруду» (1879) и других работах Поленова переданы особая, по своему характеру близкая Тургеневу поэзия и задушевность приветливых уголков русской природы, чувство гармонии и тихой радости бытия, поэзия повседневности. Картины мастерски скомпонованы, пронизаны светом и воздухом. Необычные для русской живописи тех лет красота и свежесть живописи явились результатом постижения художником изменений цвета в пленэре. Построенность его картин также отлична от работ многих передвижников, стремившихся и в композиции сохранить непритязательную простоту. «Картинность» особенно характерна для поздних работ Поленова, его пейзажей-панорам («Дали. Вид с балкона. Жуковка», 1888; «Ранний снег», 1891) и этюдов, исполненных во время путешествия по Греции, Египту и Палестине. Художник большой культуры, Поленов, как и Саврасов, был замечательным педагогом (в 1882—1895 годах преподавал в московском Училище живописи, ваяния и зодчества). Он воспитал немало пейзажистов многонациональной России, в том числе Левитана.

Правдивость, человечность и гражданственность, составлявшие суть лучших произведений передвижников, имели огромное прогрессивное значение в период надвигавшегося кризиса демократического искусства в

29. А. Саврасов. Грачи прилетели. 1871 г.

30. И. Айвазовский. Морской пейзаж. 1866 г.

странах Европы. Глубина постановки и сила художественного выражения социальных и этических проблем современности обеспечили русской живописи авангардную роль среди других национальных художественных школ. Наивысшего расцвета она достигает в 80-е годы, позднее возникают тенденции, позволяющие говорить о принципиально новом этапе развития русского искусства. Но и на новом этапе, в 1890-е — 1910-е годы, основные заветы передвижников сохраняли свое значение для развития прогрессивного искусства.

Развитие русской живописи на новом историческом этапе становилось все более сложным, стремительным, совершаясь в многообразии форм, течений, направлений, выставочных групп, объединений. Часто они существовали одновременно, влияли друг на друга, хотя защищали весьма разные эстетические позиции, порой соперничали, нередко враждовали друг с другом, порой — солидаризировались и вновь расходились. Как уже отмечалось во введении, кроме Товарищества передвижных художественных выставок, наиболее влиятельными были Союз русских художников — очень широкий по составу (особенно до 1910 г.), «Мир искусства» — весьма активный в своей эстетически-просветительской деятельности, «Бубновый валет» — воинствующий, шумный, и другие. Ни одно из направлений и объединений не отличалось в тот период целостностью позиций, не оставалось однородным и неизменным в запутанной идейно-художественной

31. А. Куинджи. Березовая роща. 1879 г.

борьбе, которая наиболее остро протекала именно в живописи.

Во время первой мировой войны, обострившей кризисные явления буржуазного общества, заметно активизировались антиреалистические направления, причем иные их представители считали себя оппозицией к господствующей культуре и «левой» фразой, путаными теориями смущали умы. Тем не менее реалистическое демократическое направление и в этих условиях сохраняет силу влияния и обогащается эстетически.

Одним из крупнейших представителей реалистического демократического направления и смелым новатором явился В. Серов. Он принадлежал к тому поколению, которое выросло на традициях передвижничества эпохи его расцвета и сохранило с ним крепкие связи. Ученик И. Репина и П. Чистякова, Серов прошел под их руководством серьезную реалистическую школу мастерства, глубоко освоив передовую национальную традицию, а также опыт мировой художественной культуры. С момента возникновения объединения «Мир искусства» Серов стал активным его участником. Талант Серова отличался большой разносторонностью — что было особенностью нового поколения: живописец и график, он выступал как портретист и жанрист, как пейзажист, обращался к исторической и мифологической тематике, работал в театрально-декорационной живописи, исполнял эскизы монументально-декоративных росписей, неизменно проявляя высокую идейность и сохраняя социальную направленность творчества, неподкупную правдивость, органически сочетающиеся с большим чувством красоты жизни.

Творческий путь Серова начался лирическими портретами, часто изображавшими натуру на открытом воздухе. Новаторскими явились портреты «Девочка с персиками» (1887), «Девушка, освещенная солнцем» (1888, *илл. 34*), живопись которых сочетает свежесть и непосредственность этюда пленэрной палитры, обогащенной некоторыми приемами импрессионизма, с картинной завершенностью исполнения и типичностью образов. Ту же линию лирического пленэрного портрета продолжают картины-портреты «Летом» (1895), «Дети» (1899). Эти произведения, так же как портрет Мики Морозова (1901), принесли Серову славу мастера женских и детских образов, бережно проникающего в духовный мир взрослого человека и ребенка. Значение Серова как портретиста было исключительным. По словам И. Грабаря, он «развернул ... потрясающую галерею человеческих лиц и характеров...— от жизнерадостных детей до великих инквизиторов недавнего прошлого, до «победоносцевых» включительно»[21]. Были в ней и портреты царей, лиц царской фамилии, аристократов, но особое место занимали портреты творческой интеллигенции, написанные с большим подъемом. Психологически насыщенные образы созданы в портретах Н. С. Лескова (1893), И. И. Левитана (1893), Ф. Таманьо (1891). Портреты И. И. Левитана, К. А. Коровина (1891) раскрывают возможности серовского лиризма, так же как пейзажи «Заросший пруд. Домотканово» (1888), «Стог сена», «Купанье лошади» (1905). В иных произведениях пейзажные мотивы слились с жанровыми: «Зимой» (1898), «Баба в телеге» (1899), «Октябрь. Домотканово» (1895), «Стригуны на водопое» (1902). Такие пейзажно-

32. И. Шишкин. Рожь. 1878 г.

бытовые, лирически-бессобытийные картины воссоздают трогательный в своей непритязательности образ крестьянской России — серых изб и бедных полей. В картинах сохраняется ощущение потока жизни, подчеркивающее момент повседневного; мастерство разработки тонко нюансированных оттенков цвета создает впечатление воздушности и хорошо передает своеобразие того или иного момента суток, времени года.

Завоеваниями пленэрной живописи Серов обогатил в начале 1900-х годов и парадно-представительный портрет (портрет Ф. Ф. Юсупова, 1903). К исходу первого пятилетия 1900-х годов в портретном творчестве Серова закрепляется интерес к характеру и стремление к «большому стилю». Важным рубежом в этом переломе явились годы первой русской революции, отмеченные созданием героико-монументальных портретов: А. М. Горького, М. Н. Ермоловой (оба — 1905), утверждающих характеры цельные, значительные как основу для развития «большого стиля». Особенно примечателен портрет Ермоловой *(илл. 35)*. Величавая фигура в черном платье вырисовывается как монумент четким, обобщенным силуэтом на светлом фоне, а тяжелый шлейф служит ей словно постаментом. Образом знаменитой актрисы художник славил ее служение Сцене, Искусству, Народу, Свободе.

Сам Серов неизменно защищал высокие гражданственные идеалы и в искусстве и в жизни. Возмущенный карательными действиями виновника «Кровавого воскресенья» 9 января 1905 года великого князя Владимира, главнокомандующего Петербургским военным округом и одновременно «светлейшего» президента Академии художеств, Серов вместе с В. Поленовым направил Собранию Академии гневное письмо-осуждение и вышел из Академии. В дальнейшем он неизменно отказывался от сотрудничества с императорской Академией художеств. В душе художника нарастал трагический разлад с действительностью, вызывая обострение социальной тенденции в творчестве. Эта линия, представленная еще портретом М. А. Морозова (1902), углубилась в позднейших: В. О. Гиршмана (1910—1911), О. К. Орловой (1911), отчасти И. Л. Рубинштейн (1910), где так метко даны сословные характеристики модели, особенно в портрете В. О. Гиршмана, образ которого находится на грани гротеска. Перечисленные портреты представляют достижения Серова и в осуществлении одной из новых задач русской живописи — утверждении большого декоративного стиля в плане использования разных традиций, вплоть до «грандара» XVIII — начала XIX века.

В исторической живописи Серов стремился к монументальности и образной остроте, что сказалось в картине «Петр I на строительстве Петербурга» (1907, *илл. 36*). В ней, как бы в свете только что пережитых Россией исторических потрясений 1905—1907 годов, осмыслена великая переломная эпоха Петра: пафос важнейших национальных деяний, суровый драматизм, противоречивость личности самого Петра — прогрессивного реформатора и одновременно безгранично жестокого самодержца. Серов выразил свое отношение к изображенным лицам в гротескной подчеркнутости

33. В. Поленов. Московский дворик. 1878 г.

образов. Композиционные приемы — неглубокое пространство, шествие, развернутое вдоль передней плоскости в стремительной диагональной направленности, низкий горизонт, лаконизм живописной манеры — сообщают образному строю картины черты монументальности. В сдержанных, неярких красках великолепно передан петербургский колорит. Образ встающего из лесов Петербурга на пустынных берегах Невы может быть смело назван историческим пейзажем. Мирискусники вообще были отличными мастерами этого жанра.

Устремленность к монументально-декоративному стилю побудила Серова попытаться испробовать свои возможности и в росписи стен. Однако он успел выполнить только эскизы на сюжеты античного эпоса «Похищение Европы» (1910), «Одиссей и Навзикая» (1909—1910, *илл. 37*) и ряд других композиций, связанных с античной мифологией. В борьбе, которая шла в те годы между сторонниками и противниками классики, Серова увлекали не классическо-академические традиции, а желание воссоздать живое очарование античной культуры. Стилистически эскизы в их известной художественной изощренности связаны с модерном, с его обращением к мифологии, с плоскостностью и живописно-графической утонченностью.

Думая о новых изобразительных возможностях, о декоративности, Серов с интересом присматривался в последние годы жизни к работам А. Матисса. При многообразии поисков Серов на протяжении всего творчества сохранял как бессмертную гуманистическую традицию пристальное внимание к содержательности человеческого образа, часто к социальной — для

34. В. Серов. Девушка, освещенная солнцем. 1888 г.

35. В. Серов. Портрет М. Н. Ермоловой, 1905 г.

36. В. Серов. Петр I на строительстве Петербурга. 1907 г.

самого художника всегда рассмотренной с демократических позиций — оценке сущности личности, жизни, искусства.

Гражданственность, общественная активность показательны для передовых устремлений русского искусства конца XIX — начала XX века, развивавших принципы реализма и демократизма. Такие его представители, как С. Иванов, Н. Касаткин, С. Коровин, чутко отзываясь на народное горе, дали в жанровых картинах содержательный анализ и обличение социальных пороков своего времени, а во многих случаях утверждали революционные идеалы.

Значительна картина С. Коровина «На миру» (1893, *илл. 41*), выполненная в традициях социально-критического жанра с его психологизмом, типичностью характеров и обстоятельств, с живой наблюденностью, открытостью общественной позиции художника. Внимание Коровина сосредоточено на духовной драме крестьянина-бедняка, живо затрагивающей, однако, других односельчан.

Социально-критическая тенденция пронизывает произведения С. Иванова. В них отражены и нараставший социальный протест и первые революционные выступления в стране. С. Иванов сочетал документальную достоверность с эмоциональностью, используя с этой целью новые художественные приемы. В картине «В дороге. Смерть переселенца» (1889, *илл. 42*) солнечная палитра вызывает ощущение засушливого зноя степи, позволяя зрителю острее почувствовать трагедию одинокой крестьянской семьи.

Картины С. Иванова складываются в тематические серии: «переселенческую», «острожную», «революционную», «историческую». В истории художник всегда искал черты, соотносимые с современностью. Прошлое открывалось ему в национальной характерности социальных типов, бытовой и пейзажной среды. В живописи

37. В. Серов. Одиссей и Навзикая. 1909—1910 гг.

иных картин сказывается стремление к декоративности. В картине «Царь. XVI век» (1902) художник воссоздал образ русского самодержца и безмолвствующего народа; в других изображал народную вольницу и ее вожаков. Ряд картин С. Иванова — «Бунт в деревне» (1889), «Жандармы во дворе Московского университета в дни студенческих волнений» и другие — документальные отклики художника на разгоравшиеся в стране революционные события. Наиболее значительна картина «Расстрел» (1905), образ которой воспринимается почти как символ народной трагедии, чему в значительной мере способствует лаконизм художественного решения. Мастерство С. Иванова проявилось в передаче движения, освещения, усиливающих драматизм сюжета.

Образы революционной деревни показаны в картинах Л. Попова «Социалисты», «Вставай, поднимайся», «Агитатор в деревне». Они даны крупным планом как социально-типические фигуры и с несомненной симпатией к ним самого художника.

Своего рода групповой портрет революционного пролетариата представляет картина И. Бродского «Красные похороны» (1906), построенная как монументальное произведение.

Революционное движение отражено и в ряде картин Н. Касаткина: «Тяжело» («Буревестник», 1892), «Рабочий-боевик» (1905, *илл. 43*), «Атака завода работницами» (1906). Касаткин вошел в историю русского искусства прежде всего как художник российского промышленного пролетариата: «Шахтерка» (1894,

38. И. Левитан. Владимирка. 1892 г.

илл. 44), «Углекопы. Смена» (1895), «Жена заводского рабочего» (1901). Появление в произведениях Касаткина образов рабочих, отражение их борьбы за свои права, революционных событий эпохи поставило его, так же как С. Иванова, Л. Попова, в ряд зачинателей искусства социалистического реализма.

Социально-критический взгляд на окружающую действительность присущ А. Архипову, ученику В. Поленова, в картинах «Поденщицы на чугунолитейном заводе» (1895, эскиз) и «Прачки» (1901, вариант 1890). В последней широкая, обобщающая манера живописи с рельефным мазком, дневной свет, организующий фрагментарную композицию, позволили художнику зрительно объединить очень выразительные фигуры, с чувственной убедительностью воссоздать окружающую людей обстановку. Увлеченный пленэрной палитрой, Архипов мастерски передал в полотне «По реке Оке» (1889, *илл. 45*) сверкающий в лучах летнего солнца речной простор, плавное движение лодки, солнечные блики на воде, особую высветленность красок. В этом пейзаже торжествует красота жизни, композиция картины по-импрессионистически срезана.

Поездки на Север в начале 1900-х годов открыли художнику еще одну новую тему — кондовой, «мужицкой» России: «Северная деревня» (1902), «На Крайнем Севере» (1900) и другие. Строг, правдив и красив в них колорит серебристого северного неба и воды, отражающей потемневшие бревенчатые строения.

В деревенских жанрах и крестьянских портретах-типах 1910-х годов Архипов переходит от пленэра с чертами импрессионизма к близкой народной эстетической традиции красочной декоративности («В гостях», *илл. 46*). В позднейших портретах-типах крестьянок художник монументализировал образы, писал модель в величину натуры, заполняя фигурой все пространство холста.

Архипов наряду с К. Коровиным, С. Ивановым принадлежал к видным деятелям Союза русских художников.

Проникновенным поэтом национальной патриархальной старины был М. Нестеров, ученик В. Перова. Он поэтизировал ее в своих картинах, воспевая различные стороны прошлого. Его герои искали утешения от тревог и сомнений в религии, в христианском пантеизме: «Пустынник» (1888—1889), «Великий постриг» (1897—1898). Вместе с тем Нестеров представлял себе русский народ не только в схиме смиренной покорности высшему жребию, но также и в величии духовного подвига. Все эти идеи сложно соединились в замысле одной из самых поэтических картин художника — «Видение отроку Варфоломею» (1889—1890, *илл. 51*) на сюжет церковной легенды о святом Сергии

39. И. Левитан. Весна — большая вода. 1897 г.

Радонежском. В отрочестве звавшийся Варфоломеем, Сергий был пастушонком, а затем стал основателем Троице-Сергиевого монастыря, духовным наставником Древней Руси, вдохновителем народа на борьбу с монголо-татарским игом. Нестеров изобразил момент нравственного преображения юного героя, передал трепетность души подростка, открытой навстречу миру, жизни, природе. Окружающий пейзаж — собирательный образ русской земли — тоже увиден поэтически преображенным в хрустальном свете и чуткой тишине осеннего дня, в неярких, гармоничных красках, в некоем историко-легендарном осмыслении [22].

Богоискательскими увлечениями, характерными в конце XIX — начале XX века для части русской интеллигенции, отмечены большие полотна художника «Святая Русь» (1901—1906) и «Душа народа» («На Руси», 1907—1916). В них проявились присущие Нестерову мастерство воссоздания народных типов, поэтичность образов людей и природы, реалистичность живописи, сказалось стремление к монументальности.

Нестеров успешно выступал и как портретист, будучи и здесь поэтом русских характеров. Портреты А. М. Горького (1901), Л. Н. Толстого (1907) представляют образы подвижников искусства, людей большой и страстной души, глубоких раздумий о судьбах народных.

Чрезвычайно одухотворены и женские образы в портретах Нестерова, воплотивших созданный художником идеал русской красоты. Один из самых известных — «Амазонка» (О. М. Нестерова-Шретер, 1906, *илл. 52*). Ее светлый образ, душевная озаренность, получает отклик в состоянии природы. В произведениях Нестерова пейзаж — не только фон, не только среда, но олицетворение Родины, России, чьи грядущие судьбы художник стремился разгадать.

В сознании многих русских художников жило представление о громадных силах народа, в частности крестьянства. Ему посвятил свою кисть Ф. Малявин — ученик И. Репина. В первых работах он показал себя как автор жизненно-правдивых, крепких по реалистической манере портретов-типов: «Мужик» (портрет отца, 1899), «Старуха» (Д. И. Татаринцева, 1898), «Баба в красном» (начало 1900-х гг.). В них Малявин достиг большой экспрессии и национальной характерности образов.

В начале 1900-х годов Малявин обращается к фольклорной традиции («Девка», 1902). Он ищет эмоционально-декоративных эффектов, полыхания красок, экспрессивности живописи. Все эти новые особенности нашли воплощение в картине «Вихрь» (1905—1906, *илл. 53*), как бы символическом отклике на революционные события: символичны замысел, характер образности, цвет. Во имя экспрессии вихревого ритма уплощены фигуры плясуний в кумачовых нарядах (пластично прописаны только лица), «разорван» цвет, нарушены реальные пропорции. В живописном мазке, декоративно преувеличенном, динамичном, Малявин выразил страсть, темпераментность разудалой пляски.

Духовной значительности исполнены и позднейшие народные образы в портрете «Верка» (1913), картинах «Две девки» (1910-е гг.), «Зеленая шаль» (1914). В красочных изображениях художник запечатлел и разные грани русского народного характера, души народа, и дал новое толкование традиционно народной теме, создав свой, исключительно своеобразный тип жанровой картины — фольклорно-эпической и экспрессивной.

Поэтом русской народной жизни являлся А. Рябушкин, начинавший с лирических картин из современного крестьянского быта и прославившийся своими историко-бытовыми картинами, значение которых — в глубоком проникновении художника в характер национальной старины, ее эстетических традиций.

Приметы народного вкуса, проявления национальной самобытности Рябушкин черпал в XVII веке — с его парадной пышностью обычаев, красочностью одежд, памятников архитектуры и живописи. Художник стремился уловить эти общие черты стиля в картинах «Семья купца XVII столетия» (1896), «Русские женщины в церкви» (1899) и других. В картине «Едут» (1901, *илл. 49*) действие, которое привлекает внимание толпы, лишь подразумевается. Основное же — сами люди, представители разных сословий, в образах которых художник видел общий тип красоты русских лиц. Скомпонована сцена в приемах иконописи — не в глубину пространства, а по плоскости вверх. Изображение фигур крупным планом и локальный цвет одежд придают картине монументальность и декоративность. Рябушкин часто вводил в колорит чистые, яркие, нарядные краски, звонкую киноварь. Одно из самых красивых по живописи и поэтичных произведений художника — «Свадебный поезд в Москве в XVII столетии» (1901).

Художником, определившим новые пути реализма в русской пейзажной живописи конца XIX — начала XX века, явился И. Левитан. Левитановские сюжеты, левитановские настроения, левитановские краски завладели вкусами русского передового общества конца XIX века. Левитан наследовал учителям-передвижникам в гражданственных мотивах и философских раздумьях, рождаемых в общении с природой.

Наиболее очевидны эти связи в картине «Владимирка» (1892, *илл. 38*). Образ бесконечной печальной дороги олицетворяет трагический путь закованных в кандалы ссыльных. Художник передал гнетущее настроение пасмурного дня, унылую истоптанную дорогу и композиционно подчеркнул ее бесконечность удачно найденным ритмом горизонталей.

Поиски идейно-значительных образов, имеющих также и символический смысл, сказались в картинах «У омута» (1892), «Над вечным покоем» (1893—1894). В последнем словно уже слышатся «ветровые песни» Родины, близкие поэзии символистов. Эмоциональный строй произведения торжественно патетичен и трагичен. Его обостренную эмоциональность создает подчеркнутая контрастность масштабов изображения. Большие декоративные красочные поверхности картины, известная плоскостность их трактовки, силуэтность — характерные для времени художественные приемы. Полны лирического настроения пейзажи «Березовая роща» (1885—1889), «Вечер. Золотой плес» (1889), «Тихая обитель» (1890), «Свежий ветер. Волга» (1894—1895), «Весна — большая вода» (1897, *илл. 39*) и другие, столь же тонкие и музыкальные по колориту.

Самые зрелые и значительные произведения представляют Левитана новатором переломного периода от 1890-х к началу 1900-х годов. Непосредственное

40. И. Левитан. Озеро (Русь). 1899—1900 гг.

отношение к миру у него сменилось поисками обобщенного образа Родины — России и тем самым обращением к большой патриотической теме. Пейзажи «Золотая осень» (1895), «Золотая осень. Слобода» (1889), «Март» (1895), полные чувства радостной красоты природы, ее художественной значительности, предвещали появление последней левитановской картины «Озеро» (1899—1900), иногда называемой — «Озеро (Русь)» *(илл. 40)*. В ее композиции — в высоком небе, словно безбрежном озере — прекрасно выражено чувство простора, свободы. Живопись картины светозарна, выразителен широкий, свободный мазок. Левитан использовал прием оптического смешения цвета (в данном случае оправданный сюжетно), усиливающий звучность красок. В настроении этого эпического полотна, как предвестие большого будущего, сказались романтические радостные ноты.

Прирожденным пейзажистом и колористом был К. Коровин, ученик А. Саврасова и В. Поленова. Но подобно большинству крупнейших мастеров конца XIX — начала XX века, он работал в разных жанрах — портретном, бытовом. Чрезвычайно ярко талант Коровина проявился в театрально-декорационной и монументально-декоративной живописи. Имя Коровина должно быть названо среди зачинателей широкого движения к синтезу искусств.

Радостное интенсивное ощущение многообразной, празднично богатой, зримой живописной красоты мира в высшей мере свойственно его творчеству. Во всех открытиях художник исходил из реальных впечатлений, пристально изучая окружающую жизнь в неисчислимых натурных этюдах, преимущественно выполненных на пленэре.

Ранний — пленэрный — период творчества К. Коровина представлен этюдом «Портрет хористки» (1883, *илл. 47*), портретом Т. С. Любатович (1880-е гг.), пейзажами «Зимой» (1894), «Ручей св. Трифона в Печенге» (1894). Художник выступает как лирик, мастер

41. С. Коровин. На миру. 1893 г.

42. С. Иванов. В дороге. Смерть переселенца. 1889 г.

живописи света и воздуха, как очень тонкий колорист. Эскизна живопись лишь в «Хористке», в остальных названных работах сохранена более принятая тогда пластическая законченность манеры. Лирический жанр без ясно означенного сюжета представляет картина «У балкона. Испанки Леонора и Ампара» (1886), поэтично и тонко рисующая душевные переживания молодых женщин. В черно-серебристо-розоватой сдержанной гамме красок Коровин следовал великим испанским колористам.

Неизменная работа с натуры на открытом воздухе сделала еще более тонким восприятие художником природы, обострила чувство света и цвета, мастерство их живописного воссоздания. Колористические достижения Коровина обогатили и его портретную живопись: портреты С. Отон (1891), С. Н. Голицыной (1886), Н. И. Комаровской (1910), Ф. И. Шаляпина (1911) и другие. Увлечение импрессионизмом, начинавшееся уже в 90-е годы, проявилось в многочисленных, полных настроения произведениях: «Сарай» (1900), «Летом», «На даче» (оба — 1895), очень тонких по колориту, но более «цветных», чем предшествующие. В таких произведениях Коровину присуще острое восприятие красоты мгновенного, преходящего состояния природы. Высшим достижением на этом пути явилась серия парижских кафе (1890-е гг.). Картины написаны в изысканной воздушной серебристой тональности. В удивительно верно уловленном характере освещения великолепно передано впечатление мгновенной изменчивости жизни. Но при этом человек и предметы как бы растворяются в световоздушной среде, становятся всего лишь красочным пятном.

В импрессионистической манере раздельного мазка, широко, пастозно, с декоративным размахом написаны Коровиным виды ночного Парижа (1900-е гг., *илл. 48*), пейзажи и интерьеры с вечерним освещением в Крыму, отмеченные, однако, уже декоративностью и театральностью. Коровин славился как живописец, обладавший чувством музыкальности цвета.

Декоративность, как одно из проявлений новых художественных тенденций, увлекает Коровина (картины «Бумажные фонари», «Гаммерфест. Северное сияние», обе — 1895), побуждая художника вновь более активно обратиться к работе над декоративными тематическими панно.

Значительна роль К. Коровина в развитии натюрморта. Натюрморты приумножили его славу декоратора-колориста, поэта света и красок: «Букет роз на окне» (1909), «Розы и фиалки» (1912), «Рыба, вино и фрукты» (1916). Пристальная работа над натюрмортом начинается у Коровина с 1910-х годов. Натюрморты этого времени постановочны, аранжированы в декоративных эффектах света, цвета, фактуры. В указанные годы натюрморт становится неотъемлемым элементом и других творческих замыслов художника (портрет Ф. И. Шаляпина, 1911).

43. Н. Касаткин. Рабочий-боевик. 1905 г.

Как мастер живописи света и воздуха широко известен И. Грабарь. Его самые прославленные произведения «Сентябрьский снег», «Белая зима» (обе — 1903), «Февральская лазурь» (1904, *илл. 50*), «Мартовский снег» (1901) составляют своего рода лирическую сюиту, посвященную деревенской поэзии. «Праздник лазоревого неба, жемчужных берез, коралловых веток и сапфирных теней на сиреневом снегу» [23] художник представил в картине «Февральская лазурь» (1904), написав ее в приемах дивизионизма, которые дали эффект бриллиантовых россыпей заиндевелых ветвей берез, твердого снежного наста, струящегося воздуха, бездонной синевы неба, играющей такую активную роль в эмоциональном и колористическом строе картины.

Грабарь, как и Коровин, много работал над натюрмортом. Натюрморты Грабаря обычно построены на слиянии природы, вещей, быта человека и полны лирико-поэтического ощущения красоты повседневного: таковы «Неприбранный стол» (1904), «Хризантемы», «За самоваром» (обе — 1905). Они динамичны по композиции и по характеру мировосприятия художника, передающего изменчивость мира в игре света, мерцании красок. Живопись Грабаря декоративна. Подобно Коровину, он был увлечен феерией света («Сказка солнца и инея»).

Грандиозность и сказочное великолепие мира с исключительной силой чувств передал М. Врубель. В его произведениях, очень своеобразных по форме и содержанию, выражены конфликтность переходной эпохи, исторические ожидания, жажда общественного и духовного обновления, переданные обычно в метафорической форме.

Врубель мечтал об искусстве, которое, по его словам, способно «будить душу от мелочей будничного величавыми образами» [24]. Художник не имел прямых контактов с традициями передвижников, с их социально-критической тенденцией, но ему близок трагический пафос Ге, душевные коллизии героев Крамского, острый психологизм Серова. Из других русских мастеров Врубеля привлекал евангельскими эскизами А. Иванов; в эскизах росписей для Владимирского собора в Киеве он обращался к традициям Древней Руси, Византии, итальянского Возрождения.

Чуждаясь прозы жизни, повседневности, он обращался к вечным темам и образам, выбирая их в литературе, мифологии, музыке, театре («Фауст», «Демон», «Пан» (*илл. 54*), «Богатырь», «Царевна-Лебедь» и др.), романтизировал и эстетизировал натуру. Это проявляется и в его портретах. Характер образа подчас связан в них или с темой «вечно женственного» («Девочка на фоне персидского ковра», многочисленные портреты Н. И. Забелы-Врубель) или, напротив, как в портрете С. И. Мамонтова, определяется волевым, властным, мужественным началом.

Врубель сообщал редкую эмоциональную и психологическую выразительность жестам, взглядам, передавая сложные, нередко противоречивые оттенки чувств модели.

Пейзаж у Врубеля является символическим истолкованием жизни природы («К ночи» и особенно — «Сирень», обе — 1900). Редкие жанровые сюжеты тоже подняты художником над повседневностью («Испания», 1894; «Гадалка», 1895). Образы людей и природы преображены специфической живописной манерой Врубеля, его словно изнутри горящими красками, напряженным мазком, создающим граненую пластическую форму, особо сложным колоритом, которому присущи и декоративные функции.

Манера рисунка и живопись Врубеля складывались под влиянием школы П. Чистякова, учившего видеть в натуре широкие планы, строить форму пересекающимися плоскостями. Более всего художник тянулся к искусству монументального назначения. Ему были

44. Н. Касаткин Шахтерка. 1894 г.

45. А. Архипов. По реке Оке. 1889 г.

сродни идея «пророческой силы» искусства, «прометеевские» мотивы, трагические страсти, душевное томление, отчасти отражавшие настроения переломной эпохи. В его творчестве зрел протест против ограниченности буржуазной действительности. Выразить подобные умонастроения и свое личное к ним отношение Врубель стремился символическим образом Демона — гордого, одинокого, прекрасного страдальца, отверженного людьми и небом, в своем роде — богоборца. Многогранность содержания требовала от художника особых средств воплощения. Он стремился синтезировать в живописи приемы монументально-декоративного искусства (неглубокое пространство фризообразной композиции, высокий горизонт и т. д.). Симфонией в красках может быть назван колорит картины «Демон поверженный» *(илл. 55)*, дающий тему в развитии, словно в многоголосии разных инструментов; эмоциональный эффект картины меняется в зависимости от характера освещения, от угла зрения; возможно, сказался опыт работы художника в театре.

Талант Врубеля отличался особой многогранностью. Художник обращался к декоративной пластике и архитектурным проектам. Новаторство Врубеля порою сильно опережало эстетические представления общества: его дискредитировали ретрограды из Академии, осмеивала мещанствующая публика, не принимали и передвижники. Понимание и поддержку Врубель встретил в Абрамцевском кружке и в объединении «Мир искусства».

Немало художников конца XIX — начала XX века стремились вырваться из обыденности и противопоставить мещанской прозе жизни утонченность своих поэтических грез. В их числе был В. Борисов-Мусатов, творчество которого наполнено жаждой красоты, гармонии человека и природы. Художнику близки, особенно в пейзажах, мотивы усадебной лирики, поэзия А. Блока, А. Белого, К. Бальмонта, И. Бунина. Подобно поэтам-символистам, Борисов-Мусатов создал свой образ «Прекрасной Дамы», «Вечно женственного». Впервые эта тема появилась в «Автопортрете с сестрой» (1898), и в дальнейшем определенный женский тип, как бы Муза художника, неизменно присутствует во всех его произведениях: «Водоем», «Реквием» и другие.

Картине «Водоем» (1902, *илл. 60*) присущи особый характер образности: намеренная недосказанность сюжета, застывшие позы, замедленные движения персонажей. Мотив отражения в воде как бы стирает грань между реальным и призрачным миром. Замкнутая по кругу композиция создает ощущение изолированности персонажей от мира и вносит в изображение гармоничность. Композицию «Реквием» можно представить в виде настенной росписи. В этой работе художник тяготел к большей классичности форм.

Очень важную роль в русской художественной культуре конца XIX — начала XX века сыграло объединение «Мир искусства», сплотившее вокруг новых эстетических задач самые разные дарования, устраиваемые им выставки и журнал под тем же названием, выходивший в 1898/99—1904 годах. С «Миром искусства» были связаны: А. Бенуа, К. Сомов, Е. Лансере, А. Остроумова-Лебедева, И. Билибин, Н. Рерих,

46. А. Архипов. В гостях. 1915 г.

Л. Бакст, А. Головин, М. Добужинский, Б. Кустодиев, В. Серов, М. Врубель, К. Коровин, И. Левитан, И. Грабарь. В дальнейшем состав участников стал еще более широким. В совокупности разнообразные дарования придали размах этому художественному движению.

Эстетические принципы художников «Мира искусства» складывались в борьбе с салонным, выхолощенным академизмом и эпигонами передвижничества, измельчившими и опошлившими гражданственную тематику, вдохновлявшую лучших представителей демократического реализма второй половины XIX века.

Общей чертой мирискусников было неприятие капиталистической действительности России как безобразной, уродливой, лишенной поэзии и красоты. Целью искусства объявлялось служение красоте, которая якобы может преобразовать мир. При этом отвергались эстетические воззрения революционных демократов во главе с Н. Г. Чернышевским. Эстетизм программы мирискусников, сформулированной С. Дягилевым в первых номерах журнала, таил в себе опасность отрыва искусства от социальных потребностей общества. Однако художественная практика «Мира искусства» ни в коей мере не ограничивалась этой программой. Их стремление в своем творчестве к прекрасному, к «отрадному» (выражение В. Серова) было своеобразным откликом на современность. Оно противостояло духовному оскудению, порожденному буржуазным укладом жизни. Искусство мыслилось как средство спасения от всех зол буржуазной цивилизации: именно ее нивелирующей силе противопоставлялась неповторимость творческой индивидуальности.

В редакции журнала «Мир искусства» не было единства по теоретическим вопросам: участвовавшие в нем литераторы были поглощены новомодными, откровенно реакционными, религиозно-философскими идеями. Художественный отдел был независим от литературного, и художники, как свидетельствовал позднее И. Грабарь, «не выносили реакционных литераторов и философов», а А. Бенуа уже тогда призывал молодых художников «сбросить цепи чистой эстетики».

С первых шагов своей деятельности объединение «Мир искусства» стремилось вывести национальное художественное творчество на всеевропейскую арену и сблизить его с Западом. Мирискусники выступали под знаменем высокой профессиональной культуры, освоения мирового и прежде всего отечественного художественного наследия, особенно традиций русского барокко и классицизма — эпох подъема национального искусства. Серия статей Бенуа в защиту старого

47. К. Коровин. Портрет хористки. 1883 г.

Петербурга заново открыла читателям красоту его архитектурных ансамблей — творений великих зодчих. Петербург стал одной из основных тем творчества самого Бенуа и ряда других художников «Мира искусства». Его деятели много сделали также для собирания и охраны национальной старины.

Выставки объединения, журнал, «Русские сезоны» — зарубежные театральные гастроли — в совокупности оказали большое эстетически воспитательное воздействие на современников. В своем стремлении внести в жизнь красоту «Мир искусства» настойчиво искал путей синтеза разных видов творчества, обновив живопись станковую, театрально-декорационную, монументально-декоративную, графику, прикладные формы, скульптуру, архитектуру.

В лице А. Бенуа и И. Грабаря «Мир искусства» имел своих теоретиков, критиков, крупных ученых-эрудитов по вопросам прошлого и современности, великолепных знатоков музейного дела.

В своих произведениях А. Бенуа, К. Сомов, Е. Лансере, Л. Бакст, Н. Рерих особенно часто обращались к ушедшим эпохам, заново открывая их неповторимую прелесть, насыщая образы множеством ассоциаций, связанных с литературой, музыкой, театром.

Большая группа работ Бенуа посвящена Версалю. Пейзажи Версальского парка он изображал то населенными былыми обитателями, как в серии «Последние прогулки Людовика XIV» (1897), «Прогулка короля» (1906, *илл. 57*) (их сюжеты навеяны мемуарами де Сен-Симона), то пустынными; и во всех случаях царствуют только Природа и Искусство. Бенуа объединяет человека и природу по принципу контраста: гротескно трактованные фигурки людей даны силуэтно, они словно тени минувшего, воскрешенные волею художественной фантазии, и кажутся поэтому более искусственными, чем регулярный парк. Картины серии «Последние прогулки Людовика XIV» принадлежат к лирико-философскому жанру, облаченному в одежды прошлого и связанному с Версалем как со своего рода эмоциональной средой.

Для Бенуа Версаль — «страна воспоминания», место романтических странствий, воплощение величия гения человека, подчинившего природу своему представлению о гармонии.

В серии позднейших пленэрных пейзажных картин и этюдов Версаля, часто разновременных, художник то вплотную подходил к объекту, писал в упор, с близкой точки зрения, то, напротив, выбирал далекую пространственную перспективу, воссоздавая тем самым версальские виды с разным настроением, в разное время года, в разном освещении и живописном ключе: «Водный партер в Версале» (1906), «Зеркальце» в Трианоне» (1905) и другие.

Бенуа и его соратники открыли современникам забытые страницы прошлого, особенно XVIII век. В картине «Парад при Павле I» (1907) Бенуа выступает тонким истолкователем истории, эпохи мрачного царствования императора-маньяка, который играл в людей, как в «солдатики». Архитектурный пейзаж с недостроенной громадой Инженерного замка, просторы площади рисуют одновременно величавый и жестокий образ павловского Петербурга. Это одно из самых впечатляющих своим скрытым драматизмом произведений художника. Сцена вахт-парада показана при бурном ветре и метели, определяющих лейтмотив картины.

К. Сомов более всего известен как живописец празднеств, карнавалов, галантных сцен, написанных как воспоминание о XVIII веке, в которых действуют извечные положения любовной интриги и часто — традиционные маски «комедии дель арте». Персонажи трактованы гротескно-кукольно, им свойственно жеманное изящество. Для художника это была особая форма суждения о жизни как «человеческой комедии». Все действие театрализовано, развертывается словно на авансцене, с четко обозначенной кулисностью пространства и композицией в духе декоративного арабеска рококо; краски изысканны, нарядны, декоративны, утонченны. Манера живописи словно фарфоровая, миниатюрная, подчас полная занятных мелочей: «Арлекин и дама» (1912, *илл. 58*), «Осмеянный поцелуй» (1908—1909), «Зима. Каток» (1915). Подобные «галантные жанры» служили своего рода маской, прикрывавшей глубокую душевную драму человека, жаждавшего красоты и поэзии. Художник страстно любил природу, единственно лишенную для него уродства, и передавал в пейзажах тонкое очарование ее трепетной жизни. Но и природу он изображал не в каждодневном обличье, а в какие-то особо счастливые мгновения, например сверкающей в солнечных лучах («Купальщицы», 1899), или при свете разноцветной радуги

48. К. Коровин. Париж. Бульвар Капуцинок. 1906 г.

49. А. Рябушкин. Едут. 1901 г.

(«Радуга», 1908), или в золотых огнях фейерверка («Фейерверк», 1904).

Сомов создал свой особый тип портрета, как, например, «Дама в голубом» (портрет Е. М. Мартыновой, 1897—1900). Этот прекрасный образ, исполненный проникновенного психологизма, воспринимается живым олицетворением мечты художника «о вечно женственном», о «Прекрасной Даме». Манера исполнения портрета-картины не случайно вызывает в памяти живопись старых мастеров с ее гладким мазком, лессировками, делающими цвет глубоким, светящимся. Сомов был пытливым психологом, умеющим в портретах проникнуть в еле уловимые движения души человека (портрет А. П. Остроумовой-Лебедевой, 1901).

В ином эмоциональном ключе работал М. Добужинский. В его портрете-картине «Человек в очках» (1905—1906, *илл. 59*) резко противопоставлены как две несовместимые силы Человек и буржуазный город. Человек, как в тюрьме, зажат в каменных стенах, иссушающих его душу и тело. Сама манера Добужинского в этом произведении кажется сухой, анемичной благодаря нарочитой графичности и такой же нарочитой монотонности композиции. Нервно одухотворен, остроиндивидуален только образ самого человека — писателя, художественного критика К. Сюннерберга.

Для Добужинского особенно типично изображение современного ему урбанистического Петербурга, где идет непрестанная, скрытая борьба против человека и человечности, которую в картинах Добужинского символизируют то кукла, брошенная на окне, то «домик-крошечка в три окошечка», то фигура запоздалого прохожего («Кукла», 1905; «Старый домик», 1905; «Окно парикмахерской», 1906).

Петербург, его история занимали видное место в живописи и графике Е. Лансере, но он по-своему интерпретировал эту тему — в его произведениях подчас проступали мотивы социального гротеска. В картине «Елизавета Петровна в Царском Селе» (1905) прогуливающаяся императрица и придворные изображены на фоне сверкающего свежей покраской и позолотой величественного дворца. Но это только монументальный архитектурный фон, на котором выделены фигуры, изображенные крупно, так что можно оценить и психологическую характерность и выразительность лиц, социальную типичность каждого персонажа. Острота восприятия социально-типического сближает Лансере с Серовым и реалистической демократической традицией.

Героический, напористый характер Петровской эпохи передан Лансере в картинах «Корабли времен Петра I» (1909, *илл. 56*, 1911). Морской простор, упругие волны, по которым мчатся с попутным ветром весело раскрашенные первенцы петровского флота, олицетворяют победоносность петровской России, устремившейся навстречу великому будущему.

Вслед за Серовым Лансере сумел выразить государственный пафос Петровской эпохи и деяний Петра. Для Серова, Лансере, Бенуа Петербург и Петр символизировали величие России как европейской державы.

Особое место в среде мирискусников занимал Л. Бакст — один из организаторов объединения. Его портретное творчество восходит к лучшим традициям русской реалистической школы. В портрете «С. П. Дягилев с няней» (1905) удачно сочетаются импозантность

и интимность образа. Для других работ Бакста характерны черты «большого декоративного стиля». Такова картина «Древний ужас» (1908). Ее можно расценивать также как попытку создать произведение большого философского и символического содержания. Л. Бакст, Н. Сапунов, С. Судейкин, А. Головин были преимущественно художниками театра, но немало и успешно работали в области станковой живописи, внося в нее приемы сценического оформления.

А. Головин писал знаменитых певцов и актеров часто в костюме, гриме, при свете рампы (Ф. И. Шаляпин в ролях: Олоферна, 1903; Мефистофеля, 1906; царя Бориса, 1912). В импозантном «Портрете трех мужчин» (1906) художник изобразил скромных работников сцены в Мариинском и Александринском театрах — А. Б. Сальникова, Л. В. Калинова, В. Д. Щеглова. Гуманистическая, демократическая традиция сказалась у Головина в очень тонких и богатых по колориту портретах безымянных «испанок», представляющих собой скорее всего костюмированных хористок.

Н. Сапунов — автор очень своеобразного произведения. По мотивам пьесы А. А. Блока «Балаганчик» он изобразил собрание мистиков *(см. илл. 89)*. С. Судейкин, кроме разного рода праздничных феерий, часто писал красивые натюрморты — наивные фарфоровые статуэтки в духе пасторалей XVIII века и цветы. Расцвет деятельности Головина, Сапунова, Судейкина приходится уже на период предоктябрьского десятилетия и образования нового «Мира искусства».

«Мир искусства» и в начале 1900-х годов и в дальнейшем, уже в ином составе и с видоизмененной программой, оказал заметное воздействие на самых разных художников, притом что они далеко не во всем разделяли принятую основной группой позицию.

В 1903 году «Мир искусства» слился с Союзом русских художников. Их совместные выступления (1903—1910) содействовали дальнейшему подъему национальной эстетической культуры и утверждали ее новые задачи. С 1910 года «Мир искусства» восстановил свою организационную самостоятельность (об этом см. ниже).

В начале 1900-х годов Союз русских художников являлся влиятельной силой. Его виднейшими представителями были М. Врубель, К. Коровин, С. Коровин, А. Архипов, С. Иванов, Л. Пастернак и другие. Лицо Союза во многом определяли одаренные пейзажисты: Л. Туржанский, П. Петровичев, С. Жуковский, С. Виноградов. В области пейзажа и портрета успешно работал И. Бродский («Опавшие листья», 1915; «Портрет жены», 1913). Организационной стороной Союза русских художников ведали А. Васнецов, С. Виноградов, В. Переплетчиков. Наряду с передовыми представителями Товарищества передвижных художественных выставок Союз стремился к обновлению демократических традиций. Преподаватели московского Училища живописи, ваяния и зодчества — В. Серов, С. Иванов, Н. Касаткин — личным примером показывали путь к искусству, служащему революции.

Общественный и национальный подъем, пережитый Россией со вступлением в новую историческую эпоху (с середины 1890-х — начала 1900-х гг.), увенчался первой русской революцией 1905—1907 годов. Революционная обстановка заметно активизировала художественную жизнь, глубоко отразилась в сознании современников «призывом гордым к свободе, свету».

50. И. Грабарь. Февральская лазурь. 1904 г.

Вместе с тем предоктябрьское десятилетие было очень сложным и противоречивым периодом в художественной жизни России. Углублявшийся кризис и распад буржуазной культуры породили болезненные симптомы в духовной жизни страны.

Развитие живописи в предоктябрьское десятилетие осложнялось выступлением ряда воинствующих антиреалистических течений.

Чем более предгрозовой становилась обстановка в России 1910-х годов, тем больший резонанс получали бунтарски-анархические настроения молодежи, близкой футуризму. В них отражалась стихийная жажда «переделать все», недовольство «сущим», хотя сказы-

51. М. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. 1889—1890 гг.

валось и стремление силой завоевать себе «место под солнцем» в условиях буржуазной конкуренции в художественном мире.

Во имя самодовлеющей новизны футуристы отрицали прошлый художественный опыт, особенно профессиональный, называли музеи «гробницами искусства». Свою организационную самостоятельность футуризм в русской живописи оформил в 1912—1913 годах на выставках с вызывающими названиями «Ослиный хвост» и «Мишень». Футуризм в России то прокламировал примитивизм, то сближался с экспрессионизмом, выступал также проводником кубизма — якобы искусства будущего. Кубизм изгнал из искусства природу и человека, разрушил цельность пластической формы. Кубизм и футуризм были составными частями изобретенного К. Малевичем супрематизма (от франц. слова suprême — высший).

Ссылаясь на век господства техники, Малевич объявил беспощадную войну «миру мясистому и зеленому» (как «низшему»), утверждая, что «о живописи в супрематизме не может быть и речи. Живопись давно изжита, а сам художник — предрассудок прошлого». Творчество не должно воспроизводить природу: «...вещи исчезают, как дым, превращаются в «ноль». Супрематический «Черный квадрат» (1913) — обыкновенную геометрическую фигуру — Малевич назвал «царственным младенцем» и, приписывая ему мистический смысл, рассматривал как первый шаг к «чистому ощущению», когда достигнута абсолютная «пустыня», «ничто». Вместо внешнего мира, по мысли Малевича, художник в «рафинированном ощущении» конструирует мир идеальных геометрических форм как проявление «творчества интуитивного разума».

Разделяя ложную идею гибели живописи в век технического прогресса, обратился к конструктивизму В. Татлин, получивший известность «контррельефами», изготовленными из разных материалов (картон, дерево, жесть и т. п.) и прикрепленными на плоскости в

комбинации разных форм, поверхностей, фактур. Другие антиреалистические направления — лучизм, абстракционизм — напротив, претендовали на «чистую», «абсолютную» живопись.

Один из основоположников абстракционизма — В. Кандинский представлял абстрактную живопись в виде свободных красочных импровизаций («импрессий»), подобно музыке, не изображающих, а только выражающих интуитивные переживания души художника в стремлении «к слиянию с великой стихией Духовного». Свои абстрактные композиции он называл «Московская импрессия», «Смутное», «Импровизация», чаще же обозначал только номерами. Творчество было для него царством подсознательных импульсов. Он придавал цвету субъективно символическое значение («белый звучит как молчание, черный — как цвет мертвого молчания» и т. п.). На почве абстрактной мистической духовности художник стремился к синтезу разных видов искусств: музыки («окрашенный звук»), балета, живописи, театра. Но при самодовлеющей отвлеченности они, конечно, не могли дать плодотворного синтеза.

Абстракционизм Кандинского созревал в мюнхенских художественных кругах, в атмосфере увлечения экспрессионизмом, но получил распространение и в предоктябрьской России.

В России, где назревали великие исторические события и шло подспудное собирание народных сил для нового наступления, эти крайние течения не смогли укорениться. Общественный подъем, приближение революции оказывали благотворное воздействие на искусство. В этом свете также следует рассматривать идейно-художественную борьбу как между разными направлениями, так и внутри объединений, а нередко и в творчестве отдельных художников.

В 1910 году из состава Союза русских художников вышли былые представители «Мира искусства» и вновь объединились под старым названием в заметно измененном составе, включив немало новых имен, среди них: Б. Кустодиев, К. Петров-Водкин, М. Сарьян, П. Кузнецов, З. Серебрякова. В «Русских сезонах» имели успех Н. Гончарова и М. Ларионов. Новый «Мир искусства» отказался от прежнего индивидуализма и жаждал стройной системы творчества, его дисциплинированности, возвышенных идеалов, защищая в этот период организующую роль Академии художеств, по достоинству оценивая ее роль как школы профессионального мастерства. Новый «Мир искусства» развернул борьбу с антиреалистическими течениями, с дегуманизацией творчества и отрицанием высокого художественного наследия.

В живописи предоктябрьского десятилетия возрос интерес к синтезу разных видов творчества, склонность к декоративности, расширились поиски монументальных решений. Представители нового «Мира искусства» испытывали влечение к большим монументально-декоративным ансамблям и формам. В частности, это было свойственно З. Серебряковой, исходившей из поэтической традиции изображения крестьянского быта А. Венециановым, а также — и в большой мере — из традиций итальянского Возрождения.

Художница стремилась к гармонии, идеальной красоте, которая отнюдь не противостоит реальной действительности, но возвышает ее. Большие полотна

52. М. Нестеров. Амазонка (Портрет О. М. Нестеровой-Шретер). 1906 г.

Серебряковой — «Жатва» (1915), «Беление холста» (1917, *илл. 65*) — напоминают фрески, фигуры написаны с низкой точки зрения, в крупных масштабах, не нарушающих, однако, естественных гармоничных пропорций человеческого тела. Следуя традиции итальянского Ренессанса и отчасти классицизма, Серебрякова особое внимание уделяла изображению обнаженного тела («Купальщица», 1911; «В бане», 1913; эскизы росписей Казанского вокзала, 1916).

Картинам и портретам Серебряковой свойствен строгий и одновременно живой академический рисунок. В ряде портретов, особенно в портрете О. К. Лансере (1910), образ модели воспринят отчасти в духе ренессансной красоты. Лирическим чувством светлой гармоничности мира и человека проникнуты и другие портреты Серебряковой, в том числе автопортреты, портреты ее детей, многочисленные портреты-типы крестьян, которые могут служить превосходным примером гармонизации реальной натуры.

Стремление вернуть искусству идеалы классической красоты, классические традиции, противостояло утратам, которые принесли искусству антиреалистические направления.

В предоктябрьское десятилетие в связи с усилившимся интересом к народности (по-разному понимаемой в разных кругах интеллигенции) актуальной стала фольклорная традиция. Ее впитало творчество многих и разных художников. Для Б. Кустодиева эта традиция явилась ключом к воплощению романтического образа Родины-России в ее подчеркнутой национальной самобытности. Ученик Репина, поклонник Серова, Кустодиев первоначально выступал как портретист и жанрист — последователь реалистической школы конца XIX — начала XX века. В этих традициях исполнены несохранившаяся картина «Базар в деревне» (1903), портреты И. Я. Билибина, (1902), В. В. Матэ (1902), полный социальной характерности портрет А. И. Варфоломеева и портрет-тип «Монахиня» (1908).

Со времени участия в «Мире искусства» стал оформляться собственно кустодиевский стиль, исходящий из приемов лубка — красочный, декоративный, «пряничный», с чертами гротеска. Художника привлекали яркая самобытность обрядов, торжественность русских праздников, своеобразие русского уклада жизни, особенно провинциального, что сказалось в картинах «Праздник в деревне», «Купчиха», «Московский трактир» (*илл. 62*), «Масленица»; в основе этих произведений лежат живые, непосредственные впечатления, в иных есть доля доброй иронии.

В картине «Купчиха» (1915) нарочито гиперболизированная женская фигура возвышается на фоне пейзажа. Она композиционно приближена к зрителю и написана с низкой точки зрения, тогда как пейзаж, напоминающий театральный задник, дан в более мелком масштабе, с отдаленной точки зрения. Эта разница масштабов обыграна как сознательный художественный прием, присущий фольклорному искусству в его экспрессивной эпичности. Фольклорная традиция лубка сказывалась у Кустодиева многообразно: привлекали национальная самобытность образов и художественного языка, непосредственность мировосприятия, окрашенного народным юмором, стилистическая цельность, яркая декоративность сопоставления открытого контрастного цвета, мажорность.

В лирическом портрете Ю. Е. Кустодиевой на фоне берез (1909) поэтика образа — сопоставление цветущей природы и расцветающей женской красоты — тоже близка народной традиции. Деревенский красный платок с тонким белым узором дан смелым декоративным аккордом. В силуэте фигуры — мягкая певучесть. Краски портрета в сочетании белого, красного, зеленого создают праздничную нарядность. Картина «Московский трактир» (1916) характеризует поиски Кустодиевым эпического национального русского стиля. В том же духе исполнена картина «Масленица» (1916). В ней дан панорамный разворот пространства при сохранении передней плоскости холста, достигнуто особое сияние красок в торжественном наряде русской зимы. Народное жизнелюбие звучит здесь в полную силу. В таких полотнах отступает романтическая ирония в обращении к прошлому и к эстетической гиперболе фольклора.

В 1910-е годы в художественных кругах обострился интерес к древнерусской живописи. Ее философское мировосприятие, ее монументальность, символика образов, эпичность увлекали многих художников. Расчищенные от позднейших записей, от вековой копоти, освобожденные от драгоценных окладов, древние иконы предстали во всем блеске своего колорита, чистоте и силе цвета.

К традициям древней иконописи обратился в это время Н. Рерих. С наибольшей очевидностью они претворены в его картинах, написанных в годы первой империалистической войны: «Дела человеческие», «Град обреченный», в храмовых росписях и мозаиках, созданных в 1912 году в Талашкине, в декоративном панно для занавеса «Сеча при Керженце» (1911) [25].

Творчество Н. Рериха тоже питалось фольклорной традицией в самых разных ее проявлениях. Его увлекла седая древность с языческими поверьями, колдовством, сказочностью легендарной старины. Религию художник воспринимал как легенду и стремился в ней «прозреть» те тайны, которые движут судьбами народов, наций. В соответствии с эпической традицией в картинах Рериха чаще всего действует слитная народная масса, в которой нет индивидуального героя, индивидуальных образов: «Город строят» (1903), «Сеча при Керженце» (1913). Сравнительно реже художник останавливается на отдельных персонажах: «Ункрада», «Старый король», «За морями земли великие». Рериха увлекает в фольклорной традиции мысль о народном единении, о целостном и героическом образе народа, как он отложился в памяти веков, в свидетельствах древнего творчества.

Используя в живописи цветной грунт, Рерих достигал особой красочной звучности, повышенной эмоциональной экспрессии. Рерих был в числе тех живописцев, которые в конце XIX — начале XX века добились раскрепощения цвета в живописи; как художник он придавал свету и цвету символическое значение («Небесный бой», *илл. 63*).

Большой цикл картин Рерих посвятил славянам, началу Руси: «Гонец. Восста род на род» (1897), «Заморские гости» (1901, ГТГ и 1902, ГРМ). Эту традицию он продолжил в серии этюдов с изображением прославленных архитектурных памятников Древней Руси (Ростов-Ярославский, Углич, Псков). О Рерихе справедливо писали как о «поэте камня», мастерски

53. Ф. Малявин. Вихрь. 1905—1906 гг.

передающем внушительность, монументальность старинных построек, их величие, органическую слитность с окружающей природой.

Картины «Идолы», «Зловещие», «Знамение» открывали таинственный образ древности с ее поверьями, колдовскими наговорами. Живопись этих картин плоскостно-декоративна, использована контурная обводка, образы несколько стилизованы.

Творчество Рериха проникнуто сложными в своей противоречивости этико-философскими идеями, которые были заимствованы из разных учений древности. Признавая исключительное значение искусства в духовной жизни общества, Рерих активно выступал в его защиту.

Он гармонически сочетал в себе художника, ученого, писателя, публициста, исследователя, видного общественного деятеля, был активным участником борьбы за мир и получил широкую известность как автор «пакта Рериха», положенного в дальнейшем в основу Всемирной конвенции о сохранении художественных памятников во время военных действий.

Ощущение величия исторических судеб России сказалось в творчестве многих других художников. К. Петров-Водкин тоже обращался к древнерусскому наследию, привлеченный возвышенностью заложенных в нем этических идей, спецификой изобразительных приемов.

Петров-Водкин определился в 1910-е годы как художник народной, преимущественно крестьянской темы, понятой им, однако, в сложном символико-философском содержании, что проявилось уже в первой значительной работе — огромном монументально-декоративном полотне «Купанье красного коня» (1912, *илл. 64*). В настроении, в ритме форм ощущается ритуальная торжественность, эпичность. Композиция строго центрирована, замедленное движение развертывается вдоль плоскости холста, как на фреске. Вместе с тем параболическая линия берега создает впечатление сферического пространства, которое словно объемлет весь мир, включая в него зрителя, делая его соучастником происходящего. Декоративная условность цвета переводит образ в отвлеченный от бытовой реальности план. Впоследствии Петров-Водкин объяснял символическое содержание картины ощущением «канунов» и «предвестий» — великих перемен в исторических судьбах Родины. В этой и в последующих картинах художник стремился сочетать некоторые приемы современного ему искусства с обращением к иконописи и академически правильному рисунку.

Испытывая благотворное воздействие начавшегося оживления демократических сил и общественного подъема, Петров-Водкин в последующих произведениях стал искать более жизненно-конкретную и социально определенную символику, связав ее, в частности, с образом русской крестьянки-матери в картинах «Мать» (1912 и 1915). Сферичность пространства в первой картине и обратная — «иконная» перспектива во второй создают впечатление как бы всеобъемлющего значения изображения, вызывающего ассоциации с образами материнства в иконописи. Гармонический образ вечной женственности, красоты материнства выражен в картине «Утро» (1917).

54. М. Врубель. Пан. 1899 г.

55. М. Врубель. Демон поверженный. 1902 г.

Создавая новый «идеально-монументальный стиль», Петров-Водкин придавал исключительное значение выразительности цвета, гармонии чистых, светлых цветов, звучащих «музыкально» в соседстве друг с другом, и «музыкальному» ритму. Хрупкий и ломкий, выражающий в играющих «Мальчиках» и «Девушках на Волге» тему юности, он приобретает в картинах «Мать» спокойную плавность, мягкость женственности.

Петров-Водкин утверждал величие человека монументальными и очень большими по размерам, как в старинной фреске, портретами В. Н. Петровой-Званцевой (1913), Н. Грековой («Казачка», 1912) и народными портретами-типами («Фектя», 1916). В обобщенном модуле форм монументальных голов художник искал гармонию пропорций.

Народная жизнь как некая патриархальная идиллия «золотого века» предстает на полотнах П. Кузнецова. Ранее он входил в объединение «Голубая роза», был участником открытой в 1907 году одноименной выставки, которую современники называли «весенним цветком мистической любви», «красивой... часовней», «где все тихо, молитвенно». В ряде его произведений воплощены мистико-символические образы.

В 1910-е годы можно говорить о наступившем переломе в творчестве П. Кузнецова. Он покинул мир призрачной фантастики («Голубой фонтан», 1905, и др.), найдя особую духовную красоту, значительность, величие в опоэтизированной патриархальной жизни народов заволжских кочевий. В них выражено чувство космической гармонии мироздания и народного бытия как его части, ощущение нерасторжимых связей человека и всего сущего, объединенных музыкальным ритмом и подобием зримых форм. Картины «Киргизской сюиты» с нежным свечением чистых красок, мерным, спокойным, всеобъемлющим ритмом круглящихся форм, четкой архитектоникой композиции звучат как торжественный хорал: «Гадание» (1908), «Дожль в степи» (1912), «Мираж в степи» (1912, *илл. 61*), «В степи» (1913). Художник не скрывает, что изображает отвлеченный от социальной конкретности утопический мир «народной идиллии», где жизнь человека — гармоническая часть природы. Он стремится создать впечатление безграничности пространства, как пространства вселенной, но при этом в картинах нет пространственных прорывов. Их композиция, как в монументальной фреске, ориентирована из глубины на зрителя и не нарушает плоскость полотен.

Утонченным переживанием зримой, реальной красоты наполнены и лучшие натюрморты Кузнецова, построенные на остром чувстве ритма, цвета, линии, характера предмета и примечательные своими восточными сюжетами: «Натюрморт с японской гравюрой» (1912), «Натюрморт с сюзане. Утро» (1916).

Интерес к Востоку был характерен для многих живописцев тех лет. Одареннейшим представителем этого течения являлся М. Сарьян (см. гл. «Искусство Армении») — в те годы ученик русской художественной школы. Он также черпал вдохновение в народной жизни и народном искусстве. Искусство Древней Руси, Древнего Востока привлекало художников синтетическим характером образности. В этой традиции они хотели найти противоядие от разорванности современного сознания, от его усложненности.

Увлечение наивностью народной традиции захватило и Н. Крымова, в прошлом приверженного импрессионистическому методу. Художник по-новому, предметно и остро, с непосредственной жизнерадостностью показал русский провинциальный пейзаж в картинах «К весне» (1907), «Радуга», «Ветреный день» (обе — 1908).

Одновременно с лубочными традициями Крымов стремился восстановить в правах классицизирующие принципы, создавая возвышенно-идеальные пейзажи, напоминающие К. Лоррена: «Утро» (1914), «Река» (1916). И в художественном фольклоре и в классической системе новое поколение мастеров привлекали четкая определенность художественного мышления, форм мира, устойчивая традиционность. В этих чертах виделись те идейно-эстетические ценности, которые позволяли противостоять зыбкости современного им общественного бытия, засилию индивидуализма и субъективизма.

56. Е. Лансере. Корабли времен Петра I. 1909 г.

Существенным моментом в обращении к народному искусству было то, что это творчество считалось непризнанным и даже гонимым, что оно противостояло консервативному академизму и натурализму. Привлекала эпичность его миропонимания, его монументальная целостность. Однако мечта о некоей «патриархальной идиллии» была, конечно, утопической, шла вразрез с историческим прогрессом. Вместе с тем губительным было и отрицание веками выработанных традиций профессиональной академической системы. Проблема народных корней искусства для России предоктябрьского десятилетия, быстро познавшей гнет буржуазной цивилизации, усугубившийся в эпоху империализма, была особо актуальна. В противовес идущим с Запада нивелирующим влияниям возникло стремление к яркому выражению национальной самобытности, но одновременно сказывалось подражание западноевропейскому фовизму. Наконец, отдельные приемы народного примитива воспринимались подчас в кажущемся сходстве с новейшими течениями.

В таком сложном сочетании родилась художественная система мастеров, объединенных в «Бубновом валете»: П. Кончаловского, И. Машкова, А. Лентулова, А. Куприна, Р. Фалька, А. Осмеркина и других.

Это были живописцы, обратившиеся к достижениям французских художников, но стремившиеся обогатить их традицию «почвенностью», русской фольклорностью. Эти художники хотели создать новую русскую живописную школу, свободную от воздействия импрессионизма и влияний символизма, но отрицали и традиции передвижничества, делая исключение только для Сурикова, которого справедливо причисляли к великим живописцам. К большой и сложной по содержанию картине бубнововалетцы не стремились. Их интересы были отданы преимущественно пейзажу, натюрморту, портрету. Кончаловский и Машков в своих ранних произведениях охотно обращались к языку улицы, к стилистике и образам торговых вывесок, ярмарочных кустарных реклам, видя в них проявление народной эстетики.

57. А. Бенуа. Прогулка короля. 1906 г.

И. Машков стремился изображать предметы «зазывающими», как на вывесках: «Натюрморт с ананасом» (1908, *илл. 66*), «Тыква» (1914). Написанные «шумными», «кричащими» красками, эти произведения гиперболизируют формы предметов. Особенно любил художник «горластый» красный цвет («Натюрморт с красным подносом», 1908) в противовес утонченности красок иных символистов. В лубочно-вывесочной манере написаны Машковым и портреты «Дама с фазанами», «Автопортрет» (обе — 1911), «Портрет Н. М. Усовой» (1915), трактованные с грубоватым юмором. Особенно показателен культом краски как таковой «Портрет Киркальди».

Стадию увлечения примитивом проходили и другие участники «Бубнового валета»: П. Кончаловский, А. Лентулов, Н. Гончарова, М. Ларионов, первоначально входившие в это объединение.

Молодой Кончаловский под впечатлением поездки в Испанию выступил в 1910 году с произведениями, где запечатлены народные образы, несколько стилизованные в духе фольклора («Бой быков», «Испанский танец», портреты испанских тореадоров и матадоров). В этих работах сказался и распространенный в то время вкус к ориентализму. Им же отмечен в значительной мере «Портрет Г. Б. Якулова» (1910, *илл. 67*), весьма экспрессивный, подчеркнуто гротескный, пародирующий в своей стилистике сложившийся тип парадного портрета. В напряженной красочности это полотно восходит к народной традиции, в нем заметны и воздействие колоризма современной французской живописи и попытки ввести кубистические приемы, например в изображении конечностей, как бы развернутых на плоскости.

Художники «Бубнового валета» испытывали сильное влияние живописной системы Сезанна с ее определенным рационализмом и стремлением ограничиться пластическими задачами.

Воинствующая красочность в произведениях Кончаловского постепенно сменилась сдержанной монохромностью, геометризированностью форм: «Сиена.

58. К. Сомов. Арлекин и дама. 1912 г.

59. М. Добужинский. Человек в очках (Портрет К. Сюннерберга-Эрберга). 1905—1906 гг.

Площадь Сеньории» (1912), «Кассис. Корабли» (1913). В названных картинах очевидно обращение к живописи Сезанна с ее «упорядоченностью» манеры письма. Черты кубизма проявились в «Автопортрете в шляпе» (1912). Воздействие кубизма определило и такие формы, как использование художником коллажа — наклеек бумаги, картона, газеты и т. п. (натюрморт «Сухие краски», 1912). Но в натюрмортах Кончаловского, несмотря на элементы кубизма, торжествуют не мертвенные схемы, а живое ощущение значительности бытия («Агава», 1916). Фактура предметов в них сопоставлена по принципу усиливающих друг друга контрастов.

Из произведений, исполненных Кончаловским в эти годы, портрет Наташи Кончаловской (в матроске) и «Букет дигиталиса» (оба — 1915) спокойнее и по-своему классичнее других работ художника тех лет. Недаром он сам подчеркивал, что рос на традициях русской реалистической школы живописи: «Вся моя юность,— отмечал Кончаловский,— была наполнена впечатлениями от встреч с такими художниками, как Суриков, Серов, Коровин и Врубель» [26].

Живописцы «Бубнового валета» прошли через увлечение В. Ван Гогом, А. Матиссом, П. Гогеном, но главным их кумиром оставался П. Сезанн. Так же как у Сезанна, натюрморт был их излюбленным жанром; они изучали на простейших предметных формах законы объемно-пространственных отношений пластической формы, цвета, фактуры, стремились к сближению русской живописной школы с западной, особенно с французскими мастерами-современниками, чему немало способствовало приглашение последних на совместные выставки в России.

Для творчества некоторых художников характерна своеобразная спрессованность разных стилевых явлений. Так, А. Лентулов кубистические приемы накладывал на традиционные формы древнерусского искусства («Звон», 1913). В национальной архитектуре его привлекали простейшие геометрические объемы, а приемами коллажа художник пытался передать красочную пестроту памятников русского национального зодчества («Иверская»).

Молодой А. Куприн картиной «Завод» (1915), в которой господствуют простейшие кубы строений, стремился утвердить права искусства на изображение тех явлений, которые считались неэстетическими. Все эти художники, пережив трудности идейно-творческих колебаний молодости, в дальнейшем отказались от многих ошибочных увлечений во имя возвращения к реалистической школе живописи.

60. В. Борисов-Мусатов. Водоем. 1902 г.

В период участия в «Бубновом валете» Н. Гончарова и М. Ларионов, воспитанники московского Училища живописи, ваяния и зодчества, часто выступали с народными жанрами. Гончарова много писала хорошо ей знакомую русскую деревню, крестьян в их повседневном труде («Сенокос», «Купанье лошадей», «Мытье холста» и др.). Утрируя в образах людей грубоватость (следствие их постоянной тяжелой работы, бедности, некультурности), художница сообщала им подчеркнутую экспрессивность, передавала интенсивность цветовых сочетаний зелени лугов и полей, синевы реки, красочных крестьянских одежд. От традиций лубка, которым художница тогда увлекалась, идет в ее крестьянских жанрах их наивная повествовательность, множественность сюжетов-эпизодов в пределах одной композиции, что дает возможность смелого расширения пространства.

Традиции древнерусской живописи своеобразно претворены Гончаровой в исполненном величавости репрезентативном полотне «Евангелисты» (1910). Некоторые произведения Гончаровой («Сбор винограда») были основаны на мифологической сюжетике фольклора с его «мистериальностью». Испытала художница и воздействие экспрессионизма («Сбор яблок» и др.).

Ларионов известен примитивными картинами «солдатского» цикла, а также городскими жанрами, нарочито трактованными в лубочно-гротескных формах. В картине «Отдыхающий солдат» сказались черты

61. П. Кузнецов. Мираж в степи. 1912 г.

«адамизма» — утверждение грубой, животной силы; заметны и элементы кубистического разложения объема на плоскости в разных проекциях.

Гончарова и Ларионов увлекались и футуризмом, создавали произведения, связанные с миром техники, в которых сказалась уродливая машинизация искусства. В 1911—1912 годах Ларионов придумал «лучизм», предлагая изображать не сами предметы, а только исходящие от них цветовые «лучи» — волны.

Предоктябрьское десятилетие породило в живописи особую заостренность в образном строе произведений, в характере пластической формы; этими чертами отмечены портрет А. А. Ахматовой (1915) кисти Н. Альтмана, портрет В. Э. Мейерхольда (1916), исполненный Б. Григорьевым в экспрессивной, театрализованной манере, «Бар» Г. Якулова (1910), где композиция включает множество эпизодов, раздвигает привычные пространственные рамки станковой картины, использует не один, а несколько источников света.

Общественный подъем в России 1912—1914 годов активизировал демократические силы в искусстве.

62. Б. Кустодиев. Московский трактир. 1916 г.

Неизменную поддержку оказывала прогрессивным силам в искусстве большевистская печать. «Правда», выходившая в эти годы под разными названиями, писала «о новом сдвиге общественных сил, возврате демократических кругов общества к жизни», подчеркивая, что «именно теперь художники-реалисты приобрели и приобретают большое общественное значение» [27]. Большевистская печать вела борьбу против проявления художественного анархизма. Прогрессивные художественные силы, такие, как Товарищество передвижных художественных выставок, Союз русских художников, «Мир искусства», также боролись с нигилистическими тенденциями различных новых направлений и объединений. Против упаднических явлений в искусстве активно выступал И. Репин. Острые статьи, направленные против деятельности футуристов, публиковал А. Бенуа. Он же поднял голос против супрематизма К. Малевича.

Происходили рост и упрочение позиций передового, жизнеспособного искусства, которое переживало прилив сил и обновление на основе реалистической традиции.

К русской реалистической демократической школе тяготело немало одаренных художников всех поколений. Традиции русского реализма активно развивали в предоктябрьские годы С. Малютин, К. Юон, А. Рылов, А. Архипов, И. Бродский, Е. Чепцов, А. Моравов, С. Герасимов, А. Герасимов и другие.

С. Малютин, обладавший широкими творческими возможностями, начинал еще в конце 1880-х годов и считался одним из лучших живописцев-пленэристов, тонким колористом («Подруги», «Пастух с подпаском», «Ребенок в кресле»). Картина «По этапу» (1890) была написана на острую социальную тему.

Немало сил, работая в Талашкине, художник отдал декоративно-прикладному и театрально-декораци-

63. Н. Рерих. Небесный бой. 1912 г.

онному искусству. Новый период творчества был ознаменован большим количеством поэтических, глубоко психологических портретов («Голова мальчика», «В. С. Малютина с книгой», оба — 1909; «О. С. Малютина», 1913) и серией больших по формату портретов представителей творческой интеллигенции: В. В. Переплетчикова (1912, *илл. 70*), В. В. Вересаева, В. Я. Брюсова, М. В. Нестерова, В. Н. Бакшеева (все — 1913), К. Ф. Юона, С. М. Волнухина (оба—1914) и других. Их отличает оригинальность приемов: фигура (чаще полуфигура) в черной или темной одежде, обычно изображенная в размер натуры, четким силуэтом выступает на цветном или серебристо-белом фоне. Все внимание художника сосредоточено на выявлении характера в чертах лица, в выразительных жестах. В этих портретах художник достиг большого сходства, верности характеристик, психологического состояния и одновременно выразительного лаконизма. Общность художественных приемов этих малютинских портретов объединила их в своего рода тематическую серию.

Реалистическое мастерство портретной живописи приумножил К. Юон. Но особенно он прославился картинами из народной жизни («Весенний солнечный день», 1910; «Мартовское солнце», 1915, *илл. 68*). Ему было присуще чувство значительности народа и бессмертия народной традиции. Оно выражалось Юоном в ликующе ярких красках русской природы, русской земли, памятников ее старины, подле которых бьет ключом жизнь и сама народная толпа живет вместе с ними.

Древние соборы, крепости и чаще всего Троице-Сергиева лавра, которую Юон особенно любил писать, утверждают величие творческого народного гения, сообщают картинам монументальность («В Троице-Сергиевой лавре зимой», 1915). Художник либо объединяет зрительно пестроту толпы с живописно-нарядной архитектурой, либо противопоставляет ее величественной суровости пестрые краски массы людей, где каждая фигура живет и передана в ее бытовой характерности почти стереоскопично, так же как постройки. Композиция картины обычно охватывает целую панораму местности, русской равнины, где ощутимо-реально выступают монументальные постройки в лапидарности своих форм. Художник влюблен в

64. К. Петров-Водкин. Купанье красного коня. 1912 г.

солнце, которое в его живописи кажется своего рода языческим Ярилой. Юон развивал традицию пейзажно-бытового жанра, и элемент быта, бытовой характерности весьма существен в его полотнах.

С успехом продолжил эпико-романтическую традицию своего учителя А. Куинджи А. Рылов. Картины «Зеленый шум» (ок. 1904, *илл. 69*), «Тревожная ночь» (1916) проникнуты верой в великое будущее родной страны. Они полны движения, порыва, ветра. Знаменательно появление этих полотен в исторически переломные годы. Их образная символика и патетика открыта и доходчива. В картинах сказались поиски большого стиля, удачно использована декоративная стилистика модерна, не засушившая живого, непосредственного восприятия природы. Картины «Зеленый шум» и «Тревожная ночь», а также позднее написанное полотно «В голубом просторе» можно представить в виде триптиха, дающего символический образ эпохи. Напряженность переживаний выражена интенсивной, порой романтической красочностью. Воспринятой от Куинджи особенностью картин Рылова является умение передать жизнь неба.

Реалистическая демократическая традиция в русской живописи конца XIX — начала XX века обязана своим существованием и провинциальным школам. Их роль в общих художественных достижениях заметно возрастала благодаря притоку одаренных художников, воспитанников лучших художественных учебных

65. З. Серебрякова. Беление холста. 1917 г.

заведений страны. Разъезжаясь по всей огромной России, они несли с собой высокую творческую культуру, зрелый профессионализм, несли искусство в народ, создавали новые художественные очаги. Все эти мастера вполне могли бы утверждать: где жизнь — там и поэзия.

Крупнейшим представителем художественной провинции можно назвать утонченного живописца Н. Фешина, работавшего и преподававшего в Казани и в своем творчестве обращавшегося к местной народной жизни в ее национальной самобытности («Черемисская свадьба», «Капустница»). Фешин с успехом выступал и как портретист *(илл. 71)*. Его портреты (П. А. Радимова, Вари Адоратской) исполнены чувства поэтической красоты человека. И портреты и картины отличает особая манера живописи — подчеркнутая фактурность, рождающая сложные красочные эффекты.

Способным живописцем, увлеченным красотой народного быта, был работавший в селе Подгоренское, близ Воронежа, А. Бучкури. Хороши его крестьянские портреты-типы, написанные в величину натуры, а также жизнерадостные, солнечные портреты жены, дочери. Бучкури был воспитанником репинской мастерской в реформированной Академии художеств.

В Муроме народные жанры писал И. Куликов, тоже репинский ученик. Выше говорилось о Л. Попове, чье творчество неразрывно связано с Оренбургом. На Алтае работал Г. Гуркин, прославившийся пейзажами этих мест (см. стр. 186).

66. И. Машков. Натюрморт с ананасом. 1908 г.

С пензенской школой связана деятельность И. Горюшкина-Сорокопудова. Эта школа была одной из самых крепких по своей реалистической демократической позиции. В провинции сосредоточивалось все больше крупных художественных сил. Привлекала возможность быть ближе к народной жизни — источнику творческого вдохновения.

Распад стилевого единства архитектуры в XIX столетии тяжело отразился на развитии монументально-декоративной живописи, содействовал утверждению взгляда на нее как на сугубо прикладную отрасль деятельности.

Только в самом конце XIX века в этой области наметился перелом. Ориентация представителей демократического искусства на увеличение зрительской аудитории, внимание к темам большого гражданского звучания, поиски новых средств их воплощения создали в 70-х годах предпосылки для возникновения в русле станкового искусства монументально-декоративных тенденций, по-разному обнаруживавших себя в картинах Сурикова, Поленова, Куинджи и других. В 80-е годы с приходом нового поколения творческой молодежи эти тенденции выходят за рамки картины и соединяются с мечтами о возрождении в России синтетического искусства. Опираясь на опыт изучения народного творчества с его ярко выраженной декоративной направленностью, художники, объединившиеся в Абрамцевском кружке, заново утверждают самостоятельную ценность декоративно-прикладных жанров, в том числе — монументальной живописи. Центральной фигурой этого движения становится В. Васнецов. От создания больших монументальных полотен на темы русских былин он одним из первых перешел к работе над монументально-декоративными росписями. Талант исторического живописца, чуткого к декоративным задачам, блестяще проявился в панно-фризе «Каменный век» (1883—1885), написанном для Исторического музея в Москве. В этом произведении современники увидели обращение к новым задачам искусства.

Однако в эпоху кризиса архитектурного творчества идеи синтеза искусств в их конкретном приложении к практике гражданского строительства оставались романтической мечтой. Единственной реальной возможностью для работы художника-монументалиста было украшение росписями церковных построек, что щедро субсидировалось государством. По-видимому, искренне веривший в возможность обновления догматов религиозного искусства, Васнецов принял в 1885 году приглашение А. Н. Прахова участвовать в росписи построенного в Киеве Владимирского собора. Эта работа на целое десятилетие стала главным делом жизни художника, принеся ему славу монументалиста и открыв доступ к крупным государственным заказам на росписи храма Воскресения в Петербурге (1883—1901), Дармштадского собора в Варшаве (1889—1901), церкви в Гусь-Хрустальном (1895—1904) и других.

Новаторство владимирских росписей Васнецова в глазах современников заключалось в попытке соединить достижения русской реалистической живописи с орнаментальным строем произведений народного декоративного искусства, найти новое истолкование образам и сюжетам Священного писания, воплотив в них идеалы своего времени. Росписи Владимирского собора получили широкое общественное признание и дали толчок обращению к религиозной живописи художников разной творческой направленности. Вслед за Васнецовым пробуют здесь свои силы Серов, Коровин, Врубель, Нестеров и другие. У первых двух эти попытки носили, впрочем, эпизодический характер; у Нестерова наибольшего внимания заслуживает роспись в Марфо-Марьинской обители в Москве, выполненная уже в 1910-е годы.

Особое место в этой группе художников занял М. Врубель, создавший в 80-е—90-е годы росписи для церквей, а также декоративные произведения для выставочных павильонов и частных особняков. Дарование монументалиста Врубель проявил уже в росписях Кирилловской церкви в Киеве, куда он был приглашен Праховым в 1883 году еще совсем молодым человеком. В течение года им были выполнены взамен утраченных фресок несколько крупных композиций на стенах, а позднее — ряд икон для иконостаса. Необходимость включить свои работы в уже сложившийся живописный ансамбль определила повышенное внимание художника к древним традициям монументального искусства. Ритмически-напевный строй живописи «Надгробного плача» заставляет вспомнить композиции древнерусских фресок; экспрессивная выразительность фигур «Ангелов с рипидами» вызывает ассоциации с образами византийских мозаик, а в пластической лепке форм «Сошествия Св. Духа» угадываются черты искусства итальянского Возрождения. Далеко опережая многие современные ему искания, Врубель в традициях ищет закономерности построения живописного изображения на стене.

В полную силу талант Врубеля раскрылся в работе над эскизами росписей Владимирского собора (1887): четырех вариантах «Надгробного плача» *(илл. 72)*, композиции «Воскресение» и в изображении «Ангела со свечой». В них отчетливо проявилось свойственное Врубелю стремление пробуждать своим искусством людей «от мелочей будничного величавыми образами», что во многом к началу 1900-х годов было утрачено монументально-декоративной живописью.

67. П. Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова 1910 г.

Но талантливым эскизам художника не суждено было воплотиться в натуре: ярко индивидуальное, свободное толкование библейских сюжетов не нашло поддержки у церковников, усмотревших в них лишь нарушение канонов. Отдав предпочтение менее художественным произведениям, церковные деятели тем самым показали, что надежды передовых кругов интеллигенции на возрождение традиций монументального искусства в рамках религиозной живописи были в тех исторических условиях неосуществимыми [28]. Однако поиски новых путей монументально-декоративного искусства шли в конце XIX века не только в церковных росписях. Заслуживает внимания участие художников в оформлении павильонов на Всероссийской выставке 1896 года в Нижнем Новгороде. Серию панно для павильонов Крайнего Севера выполнил К. Коровин и два панно («Микула Селянинович» и «Принцесса Греза») — М. Врубель. Знаменательным явлением, предвосхитившим наступление нового этапа в этой области, стало многолетнее сотрудничество М. Врубеля с архитектором Ф. Шехтелем, одним из талантливых представителей стиля модерн в архитектуре. По инициативе Шехтеля Врубель создает ряд произведений декоративной живописи для домов Е. Дункер (триптих «Суд Париса», 1893), А. Морозова (панно на сюжеты из «Фауста», 1896), С. Морозова (цикл из

63. К. Юон. Мартовское солнце. 1915 г.

«Времен дня», 1897) и другие. Верное ощущение связи живописи с архитектурой, отличавшее Врубеля еще в его киевских росписях, здесь обогатилось интересными живописными находками, сложными пространственными построениями, разнообразием композиционных приемов. И все же Врубель испытывал серьезные трудности: его монументальные замыслы требовали стен больших общественных зданий, а не архитектуры камерного характера, для которой ему приходилось работать.

Утверждение на рубеже XIX и XX столетий в архитектуре России стиля модерн определило многие особенности нового типа монументально-декоративного искусства. Ориентация на сотрудничество с художниками становится определяющей в программе модерна, представители которого вновь заговорили о необходимости «вспомнить доброе старое время, когда работа зодчего шла рука об руку с работами живописца или скульптора»[29]. Архитекторы модерна охотно использовали произведения монументально-декоративного искусства и в интерьерах, и на фасадах зданий. В поисках новых средств художественной выразительности они активно осваивали новые материалы декоративного искусства — мозаику, керамику, витраж. На рубеже веков произведения в этих материалах создают В. Васнецов, М. Врубель, А. Головин, В. Борисов-Мусатов, Н. Рерих, П. Кузнецов, Н. Сапунов, С. Чехонин и многие другие. Так, например, не оцененные даже наиболее чуткими к искусству современниками врубелевские панно 1896 года через несколько лет привлекли внимание архитекторов, и переведенная в майолику «Принцесса Греза» украсила в 1903 году фасад здания гостиницы «Метрополь» в Москве.

Широта диапазона в выборе средств декоративной отделки построек модерна отчетливо видна при сопоставлении оформления фасадов: Третьяковской галереи В. Васнецова (1901—1902), дома № 3 по Кузнецкому мосту Н. Сапунова (1903—1905), дома Перцова

69. А. Рылов. Зеленый шум. Около 1904 г.

с майоликами С. Малютина в Москве (1905—1907) и майоликового фриза и панно Н. Рериха на здании страхового общества «Россия» в Петербурге (1905—1907).

Включение живописных произведений в декор зданий планировалось с самого начала работы зодчего над проектом, что способствовало возрождению ансамблевого мышления у художников. Однако, провозглашая синтез искусства как принцип, на практике зодчие модерна не соблюдали его, нередко придавая художественному оформлению здания чисто утилитарный характер и относясь без должного внимания к изобразительному началу в произведениях монументально-декоративной живописи. Предпочтение отдавалось, как правило, произведениям откровенно декоративного характера, использовавшим орнаментальные формы растительного и животного мира. Для работы над ними привлекались малоопытные, начинающие художники, иногда все детали декора разрабатывались самими архитекторами. Но и в случае приглашения известного художника его работы при включении в архитектуру нередко оказывались невидимы для зрителя, как это случилось, в частности, с панно М. Врубеля и А. Головина, помещенными под самый карниз крыши на здании «Метрополя».

Подобная практика в области архитектуры содействовала расхождению художников с зодчими модерна во взглядах на задачи синтеза искусств. В результате значительная часть художников сосредоточила внимание на разработке декоративных задач живописи в рамках станковой картины. Как следствие этого, с начала 1900-х годов на выставках возрастает количество декоративных панно.

Отвлеченность живописных исканий от конкретных архитектурных задач приводила к смешению в них различных, порой прямо исключавших друг друга начал из сферы станкового и декоративного искусств. От этой двойственности художники не могли уйти и при

70. С. Малютин. Портрет В. В. Переплетчикова. 1912 г.

возвращении к архитектуре, продолжая рассматривать стену как некую «картинную плоскость» и сохраняя привязанность к традиционным материалам (холст, масло или темпера) и жанрам станкового искусства (чаще пейзажу). Перенесение на стену приемов станковой живописи обусловило распространение в монументально-декоративных работах тенденций станковизма. Эти черты присутствуют, усугубляя противоречия между исканиями живописцев и архитекторов, в полотнах К. Коровина для Ярославского вокзала в Москве (архитектор Ф. Шехтель, 1903—1904), в панно «Сады Дианы» А. Бенуа для столовой на выставке «Современное искусство» (1903), в панно Е. Лансере для Большой московской гостиницы в Москве (1906) и других.

Со второй половины 1900-х годов заметно сокращается число фасадных росписей и увеличивается количество живописных произведений в интерьерах жилых и общественных зданий, вновь крепнут связи между зодчими и живописцами, расширяется типология зданий, в которых пробуют работать художники. Одновременно происходит изменение ранее сложившихся принципов декоративного оформления, что можно наблюдать, например, в эскизах росписей В. Борисова-Мусатова для дома Дерожинской в Москве (архитектор Ф. Шехтель, 1904—1905). Сохраняя ценность станкового произведения, его панно в то же время органично включаются в общую систему архитектурно-пространственной композиции, особенности которой были тонко учтены художником при работе над панно. Аналогичный характер носят и решения, предложенные Н. Рерихом в серии панно «Богатырский фриз» для столовой дома Бажанова в Петербурге (архитектор П. Алешин, 1910, *илл. 73*) или П. Кузнецовым при оформлении вестибюля виллы «Черный лебедь» Рябушинского в Москве (архитекторы В. Адамович, В. Маят, ок. 1907).

В этих произведениях словно заново возрождается представление о живописи как средстве оформления пространственной среды (в отличие от принципа украшения стены в искусстве XIX в.). В зависимости от назначения произведения в системе декоративного убранства меняется и строй его живописи. Это хорошо видно на примере работ П. Кузнецова на даче Жуковского в Крыму (1909): в виде ажурной орнаментации, наподобие рисунка обоев, решено живописное оформление жилых комнат, сплошная ковровая композиция использована в облицовке на фасаде, в форме самостоятельного тематического панно исполнены росписи на стенах перехода в парк.

Немаловажное значение в овладении специфическими формами декоративного мышления имело влияние художников театра. Работа в театре приобщала к ансамблевому взгляду на оформление и воспитывала навыки синтетического решения задач декоративного творчества. Сценическим принципам оформления в эти годы следуют Е. Лансере в оформлении «Кафе де Франс» в Петербурге (1908), П. Кончаловский и С. Коненков в кофейне Филиппова в Москве (1909). Декорационный принцип сохраняется и в живописном оформлении павильонов Международной архитектурно-строительной выставки в Петербурге (1908), выполненном художниками «Мира искусства» Л. Бакстом, А. Бенуа, М. Добужинским, Е. Лансере, И. Билибиным, создавшими красочное зрелище в духе декорационных традиций искусства XVIII столетия.

Под влиянием театра в практике русского искусства получают распространение декоративные оформления вечеров, балов, карнавалов, выполняемые талантливыми художниками—Н. Сапуновым, С. Судейкиным, Г. Якуловым и другими (впоследствии продолженные в оформлении артистических кафе и ресторанчиков). Раскованность живописного декора в этих работах открывала новые грани в понимании художниками задач и возможностей синтеза искусств, в создании целостной, эмоционально насыщенной архитектурно-пространственной среды.

Значительной интенсивностью художественных исканий отмечены 1910-е годы. О монументальной живописи в это время начинают писать как о самостоятельном, подчиняющемся собственным законам виде творчества. Вопросы синтеза искусств выносятся на обсуждение съездов архитекторов и художников, рассматриваются на страницах журналов, включаются в

программы художественных школ. Монументально-декоративные искания теснее сближаются с практикой архитектурного строительства. Вновь активизируются попытки восстановить традиции монументальной живописи в культовых постройках. В эти годы здесь работают Н. Рерих (мозаики Почаевской лавры, 1910; росписи часовни во Пскове, 1913; мозаики в Талашкине, 1914), М. Нестеров (росписи в Марфо-Мариинской обители в Москве, 1908—1911), К. Петров-Водкин (иконы для церкви в Сумах, 1912; витражи для церкви в Бари, Италия, 1915), Б. Кустодиев (фрески для церкви в Дебри, 1910). Влечение к религиозной живописи разделяют и некоторые молодые художники из числа «крайних новаторов». В целом движение это носило откровенно ретроспективный характер, что лишало его того общественного звучания, которое имели подобные опыты в искусстве конца XIX века.

Отказ от новаций в пользу освоения традиций монументального искусства прошлого определяет характер исканий многих художников. В 1910-е годы ретроспективные тенденции заметно проявлялись при создании интерьеров жилых и общественных зданий. Стремление к стилистической целостности архитектурно-живописного ансамбля в таких постройках направляло художников на путь использования готовых стилистических форм и образцов декоративного оформления, как это можно видеть в росписях плафонов И. Нивинского в доме Тарасова в Москве (1910). Однако в работах наиболее талантливых художников ориентация на традиции искусства прошлого не сводилась к слепому копированию. «Точно многогранное зеркало, художники и поэты поворачивали всемирную историю, чтобы в каждой грани ее увидеть фрагмент своего лица»,— писал в те годы М. Волошин [30].

Стилизация в духе античных росписей увлекает В. Серова при работе над многочисленными эскизами стенописи для дома Носовых в Москве (1910—1911). Традиции Высокого Возрождения развивают Е. Лансере (плафонные росписи в доме Тарасовых, 1910), М. Добужинский (эскизы плафонов дома Носовых, 1911), А. Яковлев и В. Шухаев (плафон с изображением девяти муз в доме Фирсановой в Москве, 1913). Своеобразное осмысление традиций древнерусского искусства обнаруживают работы Н. Гончаровой; примером могут служить исполненные монументальности и величавой торжественности образы в декоративном панно «Евангелисты» или многочисленные эскизы церковных росписей, созданные художницей в 1910-х годах. Претворение опыта искусства двух художественных систем — Древней Руси и итальянского Возрождения — находит место в эскизах П. Кузнецова для росписей Казанского вокзала в Москве (1913—1914). Стремление к познанию закономерностей стиля, освоение разных жанров живописи в архитектуре (панно, стенопись, фриз, плафон), поиски конструктивного подхода к изображению на стене отличают лучшие из работ того времени.

Многие положительные стороны этого процесса нашли отражение в одном из самых масштабных монументально-декоративных замыслов предреволюционного времени — проекте оформления Казанского вокзала. Над его эскизами работали А. Бенуа, Е. Лансере, М. Добужинский, З. Серебрякова, Н. Рерих, И. Билибин, Б. Кустодиев, А. Яковлев и другие (1914—1916).

71. Н. Фешин. Портрет неизвестной. 1908 г.

Новые тенденции в декоративном оформлении Казанского вокзала отчетливо выступают при его сопоставлении с оформлением Ярославского вокзала в Москве (архитектор Ф. Шехтель, 1903—1904). Обе постройки по замыслу воплощали идею ворот, соединяющих Москву с северными районами страны — в одном случае, и Запад с Востоком — в другом. В Ярославском вокзале связь эта раскрылась в конкретных образах и темах полотен К. Коровина, рассказывавших о трудностях освоения человеком сурового Севера. Сохраняя станковый характер, живопись в интерьерах Ярославского вокзала должна была занять достаточно скромное место. С масштабностью Казанского вокзала хорошо гармонировали монументальный строй живописных образов, полных высокого человеческого смысла и мифологических по сюжету. Здесь, напротив, живописи было предопределено ведущее место в системе декоративного убранства. Она должна была стать составной частью архитектуры и выявить ее тектонические и конструктивные особенности.

Но, продемонстрировав несомненный рост профессионального мышления, проект декоративного оформления Казанского вокзала вместе с тем обнаружил и противоречивость художественных находок: найденные решения грозили обернуться пышным великолепием дворцового убранства, а монументальность — уступить место красочной зрелищности, способной

72. М. Врубель. Надгробный плач. Эскиз росписи для Владимирского собора в Киеве. 1887 г.

заглушить общественное звучание монументально-декоративного искусства. Ограниченный характер монументальных поисков, суженных рамками декоративных функций, не удалось преодолеть никому из художников. Отмечая противоречия между мечтами и практикой, один из современников писал: «Тщетно бьется современное искусство в своих исканиях: ему пока неоткуда взять нового содержательного мировоззрения, новых реальных, а не выдуманных целей, потребностей, вкусов, так как нет еще нового социального базиса для творчества» [31]. Тупик, к которому подошло развитие монументально-декоративного искусства в предреволюционный период, явился закономерным следствием условий, определявшихся социально-политическим строем дореволюционной России.

Вторая половина XIX и особенно начало XX столетия дает обширный материал, отражающий дальнейшие этапы развития русского театрально-декорационного искусства. В этой области творчества новые демократические тенденции прокладывают путь медленнее и с бо́льшим трудом, чем в других видах искусства. Но уже в конце 60-х — начале 70-х годов можно наблюдать стремление художников, работающих в театре, связать свои поиски с устремлениями передовой общественной мысли.

Известная замедленность процесса становления новых принципов театрально-декорационной системы имела историческую обусловленность. В предшествующий период — первую половину XIX века, несмотря на распад единой классицистической системы, еще были достаточно тесны связи между монументально-декоративной и театрально-декорационной живописью. Затем романтизм надолго, вплоть до конца XIX века, завоевывает подмостки императорских театров.

Господство романтической архитектурной перспективной декорации в музыкальном театре связано с творчеством плодовитого А. Роллера. Несмотря на стремление следовать традициям П. Гонзага, Роллер

73. Н. Рерих. Баян. Богатырский фриз. Панно для дома Ф. Г. Бажанова в Петербурге. 1910 г.

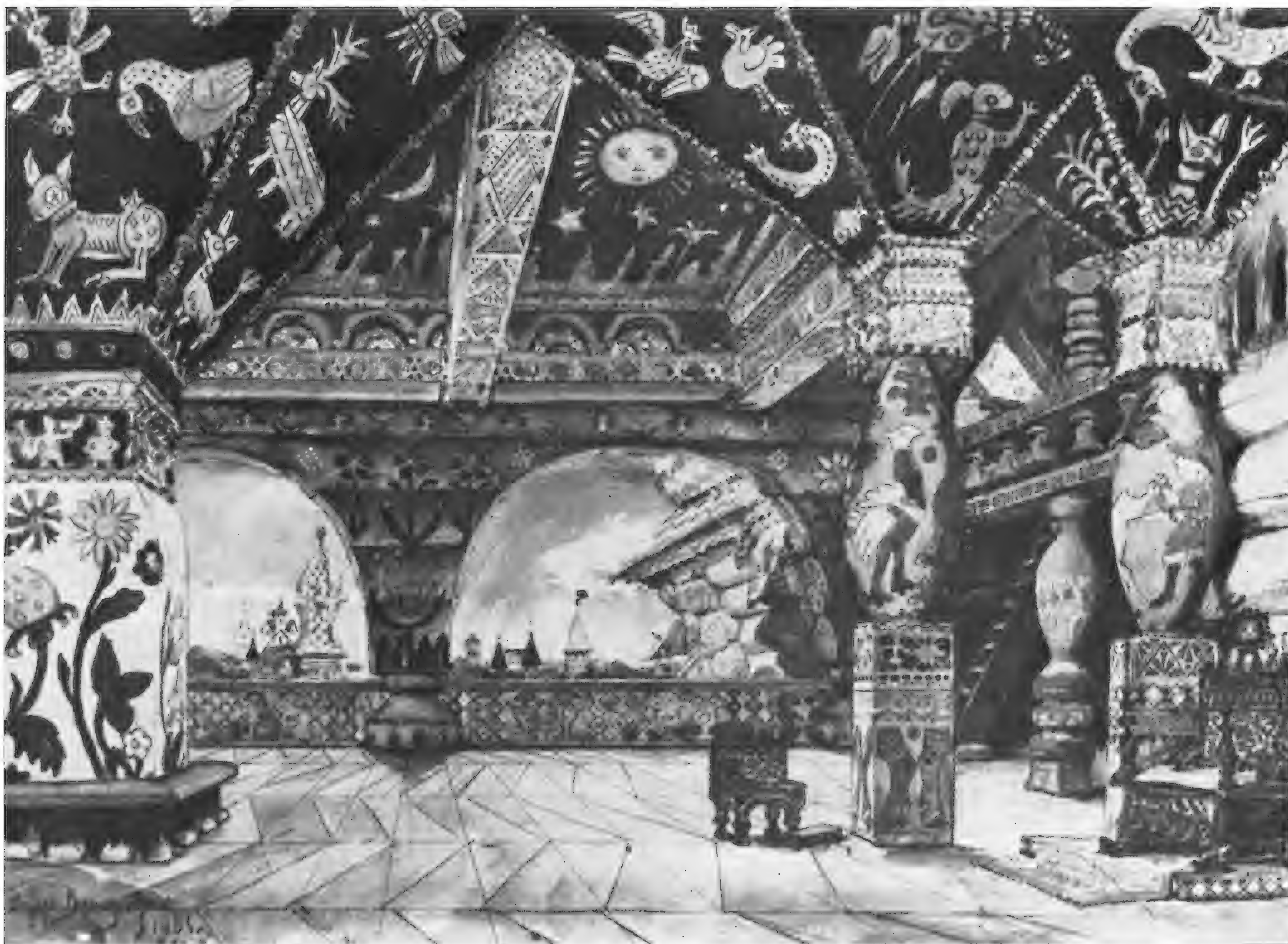
74. А. Васнецов. Эскиз декорации к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского. 1897 г.

75. М. Бочаров. Сцена коронования Бориса. Эскиз декорации к опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. 1874 г.

не смог подняться до той непринужденной гармонии и совершенства форм, которыми так блистательно владел его выдающийся предшественник. Печать ремесленничества лежала на чрезмерно дробных, подчас натуралистических декорациях, зачастую исполняемых по его образцам немецкими мастерами за границей. Вместе с тем присущее Роллеру совершенное владение сценической машинерией и броскими декоративными приемами создавало эффектное обрамление балетным спектаклям, поставленным выдающимся хореографом М. Петипа.

Роллер имел если не школу, то многих последователей. Среди них наибольшей популярностью пользовался А. Бредов, работы которого (оформление опер М. Глинки «Жизнь за царя», «Руслан и Людмила») по своему духу были родственны консервативным кругам художников.

Прогрессивные устремления композиторов «Могучей кучки», обратившихся к народной теме, народной музыке и песне, к русскому эпосу и литературе, не



76. В. Васнецов. Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. 1885 г.

находили сценического воплощения в казенных театрах. Новые тенденции в театрально-декорационное искусство внесли в те годы архитекторы и археологи, положившие начало развитию историко-бытовой реалистической декорации. Их поиски отразили общее направление, связанное с ростом национального самосознания русского общества, с демократизацией всех видов искусства и, в частности, с настойчивым стремлением утвердить на подмостках театров русский репертуар.

Архитектор Н. Набоков (в опере А. Серова «Юдифь», 1863) и археолог В. Прохоров (в опере «Рогнеда», 1865), археолог и архитектор И. Горностаев (в опере М. Глинки «Руслан и Людмила», 1867) впервые со всей серьезностью обратились в декорациях к конкретным материалам истории и археологии, к богатейшим памятникам отечественной и мировой культуры (зодчеству, прикладному искусству и т. п.). Эти новые для театра возможности были подхвачены и развиты в более целостную и органичную декорационную систему художниками М. Бочаровым *(илл. 75)* и М. Шишковым. По их эскизам исполнялись декорации к подавляющему большинству постановок, шедших на петербургских и московских сценах вплоть до середины 80-х годов. Правда, в работах этих художников сохранялось еще много чисто зрелищных, канонически условных театральных приемов, лишавших оформление каждого спектакля яркой индивидуальности. Однако черты национального своеобразия и жизненной правды в воссоздании исторической среды, с этнографической точностью переданной в архитектуре и костюмах, нарушая привычную традиционность, приобретали новую художественную ценность по сравнению с отвлеченно романтизированными декорациями роллеровцев. Между тем, стремясь к точному изображению эпохи, художники вовсе не задавались вопросом, как эта эпоха воспринималась драматургом или композитором и уж тем более — героями их произведений. Заслуга этих мастеров была в другом — в попытке приблизить театральную декорацию

77. В. Симов. Царская опочивальня. Макет декорации к трагедии «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. 1898 г.

к новым задачам станковой живописи, занявшей главенствующее место среди различных видов искусств.

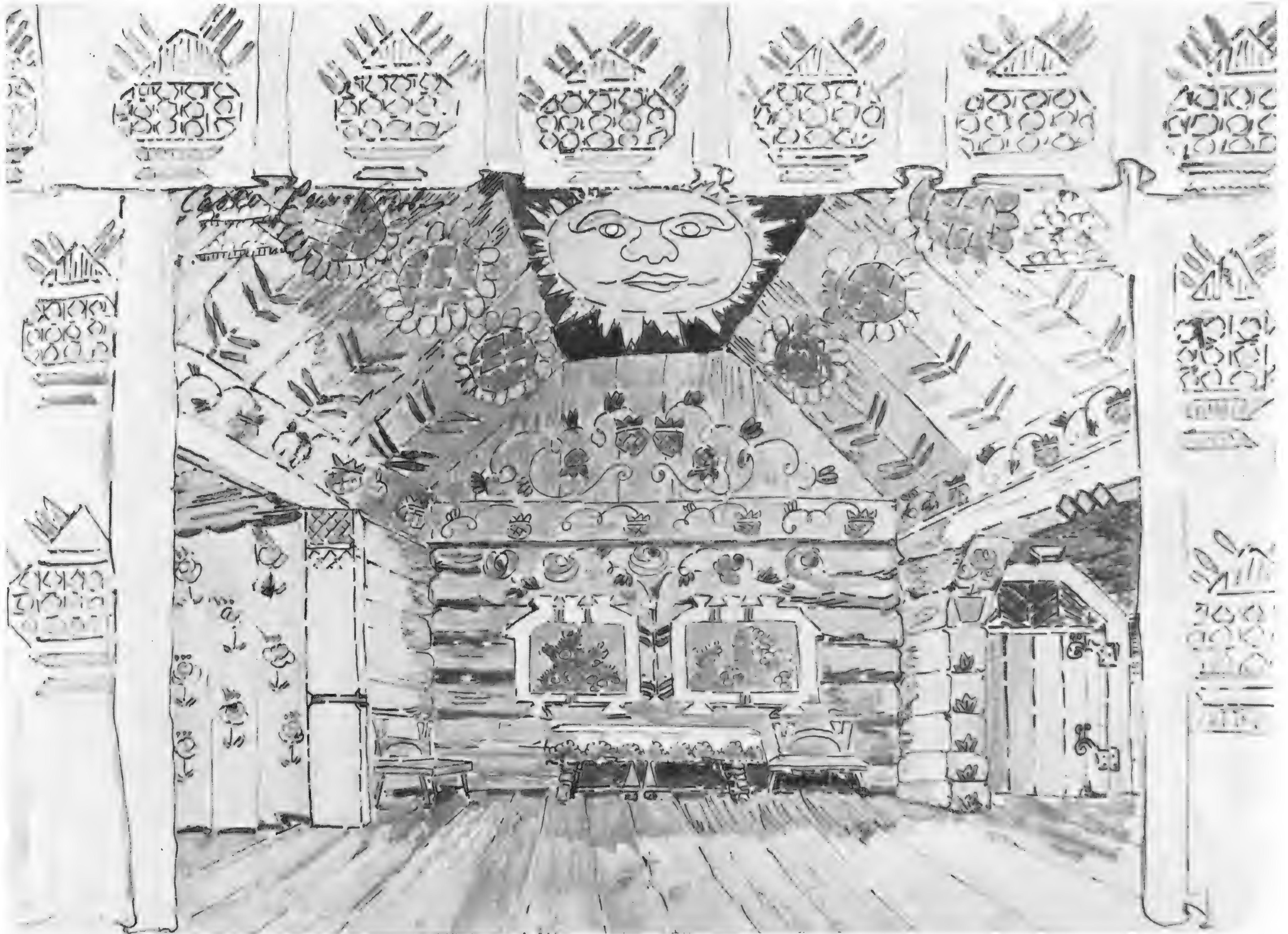
Среди учеников А. Роллера, помимо М. Шишкова и М. Бочарова, одним из наиболее видных представителей жанрово-бытовой линии в театральной живописи был П. Исаков, работавший в Москве. Ему принадлежали декорации к пьесам А. Н. Островского на сцене Малого театра. Добросовестно выполняя ремарки писателя, художник находил точные приметы быта в каждом спектакле, но отсутствие самобытного живописного дарования лишало его декорации жизненной полнокровности и острой характерности, столь ярко выраженных в драматургии Островского.

Занявший место Исакова в Малом театре художник А. Гельцер и развернувший бурную деятельность в московском Большом театре К. Вальц не внесли ничего нового в театральную живопись. Напротив, в их творчестве особенно четко обозначился кризис, переживаемый русским театрально-декорационным искусством в конце 1880-х годов. Иллюстративная описательность бытовых подробностей на драматической сцене граничила с натуралистическими тенденциями и ремесленничеством. Ложноклассицистический стиль в романтических декорациях к спектаклям Большого театра культивировал обросшую штампами роллеровскую традицию. Декорация оставалась пышным украшением придворного спектакля. Фантастичность зрелища, достигнутая машинерией и пиротехникой, его грандиозность и экзотичность, поражавшие зрителя и доступные лишь театру,— все это превращало декоратора в мастера, виртуозно владевшего тайнами сценических превращений, искусственно объединявшихся с действием в спектакле. Сам же спектакль к тому времени представлял более или менее удачное соединение танцевальных или вокальных дивертисментов.

Подобного рода спектакли продолжали по инерции бытовать на подмостках императорских театров вплоть до рубежа нового века, когда на арену художественно-общественной жизни выступила плеяда новаторов театрально-декорационного искусства, причем не декораторов, а живописцев-станковистов. Среди них — В. Поленов, В. и А. Васнецовы, И. Левитан, М. Врубель, К. Коровин. Обращаясь к произведениям русской музыкальной классики, эти художники утверждали на подмостках театра высокие достижения живописной культуры своего времени и принципы жизненной правды в противовес сценической фальши и ложной театральности. Этот этап в развитии театральной декорации начался с середины 1880-х годов, по идейной направленности он был связан с передвижниками, с их последовательным стремлением к реальному отражению жизни. Декорации нового типа первоначально возникли в музыкальном театре, в частной опере С. И. Мамонтова (1885) и лишь позднее — в драматическом — Московском Художественном театре (с 1898), возглавляемом К. С. Станиславским и В. И. Немировичем-Данченко.

На сцене частной Мамонтовской оперы впервые были поставлены многие произведения Н. А. Римского-Корсакова. Здесь же по-новому зазвучали оперы М. И. Глинки, М. П. Мусоргского, А. С. Даргомыжского, А. П. Бородина — русский репертуар стал одним из главных завоеваний «мамонтовцев». Сплотив вокруг себя первоклассных художников и артистов, эта опера сумела их силами поднять содержательность постановок, достигнуть высокой художественности декораций в противовес консервативной традиции казенных театров, заботившихся только о музыкально-вокальном успехе отдельных исполнителей.

Мамонтовская опера открылась постановкой оперы «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова (1885,



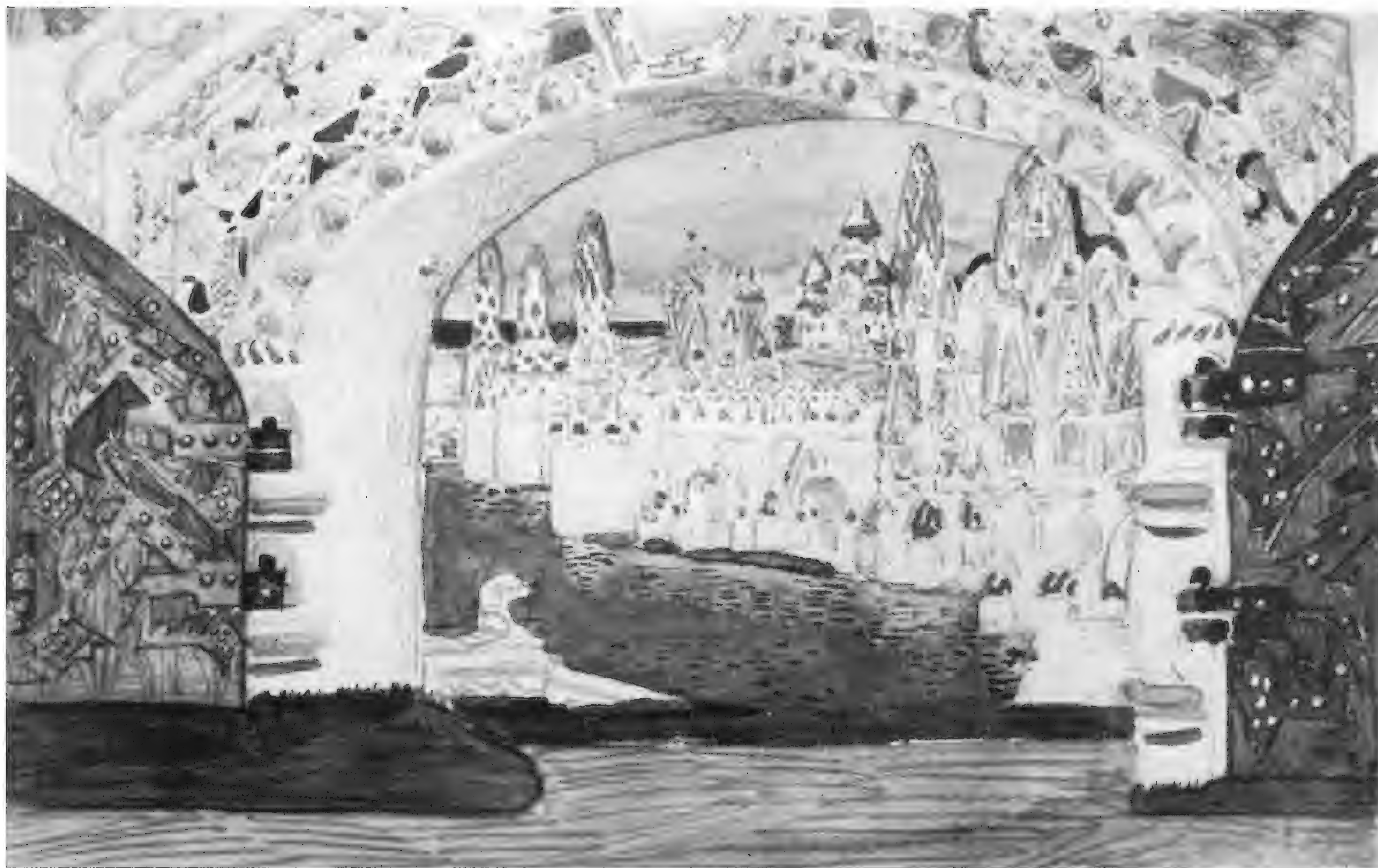
78. К. Коровин. Эскиз декорации к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. 1906 г.

илл. 76) в декорациях, исполненных К. Коровиным и И. Левитаном по эскизам В. Васнецова. Декорации представляли собой опоэтизированный сказочный мир, в котором фантазия художника, сплавившись со знанием истории, быта, старинных обрядов, претворялась в произведении, дышавшем безыскусственной красотой, свободном от скрупулезного следования этнографическим образцам. Васнецовские костюмы производили впечатление не привычных театрализованных одежд, взятых из музейных кладовых, а подлинных бытовых вещей, органично включенных в общую живописную ткань спектакля.

Если В. Васнецов сумел передать в декорациях истинный дух народного творчества, его колористическое богатство и выдумку, а благодаря жизненности костюмов превратить хор статистов в естественную народную толпу, то А. Васнецов потряс воображение зрителей историческими пейзажами в операх «Иван Сусанин» (1895), «Хованщина» (1897, *илл. 74*) именно на сцене Мамонтовской оперы. Чуждая театральной фальши и гигантомании, его привязанность к древнерусскому зодчеству оказалась пронизанной стремлением не только реконструировать архитектурный пейзаж, но и передать на сцене целостное представление о минувших эпохах.

В. Поленов — активный участник постановок Мамонтовской оперы, как и в станковом искусстве, выступал в театре с просветительскими, гуманистическими идеями, наиболее полно раскрывшимися потом в его деятельности в Народном театре. В Мамонтовской опере Поленову принадлежали декорации к «Орфею и Эвридике» К.-В. Глюка (1897), продолжившие его увлечение античностью, с помощью которой художник хотел укрепить утрачиваемые современниками высокие этические и эстетические идеалы.

Много способствовали утверждению в области декорации высоких живописных качеств театральные работы К. Коровина и В. Серова. Коровинские декорации к операм «Аида» (1886) и «Садко» (1897), исполненные вместе с С. Малютиным, серовские — к операм



79. М. Врубель. Город Леденец. Эскиз декорации к опере «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. 1900 г.

«Рогнеда» (1896) и «Юдифь» (1898) — вместе с К. Коровиным, дали законченные образцы прочтения музыкальной драматургии, в сценической выразительности не уступавшие их станковым произведениям.

Опередил время и своих современников также принимавший участие в постановках Мамонтовской оперы М. Врубель. Его деятельность и в этой области творчества стоит особняком. Врубеля привела в театр возможность развернуть в масштабах сцены монументальность замыслов, реализовать особые декоративные качества своей живописи. В неменьшей степени влекла художника острота психологических характеристик персонажей, слитых в его интерпретации с окружающей средой. Это осуществлялось не столько благодаря внешним живописным связям актера (костюма) с декорациями, сколько благодаря внутренним связям, возникавшим на основе органичного синтеза различных видов искусств.

Художник дал необычно острую интерпретацию лермонтовского «Демона», трагической интонации «Пиковой дамы», народной фантастики в опере «Сказка о царе Салтане» (1900, *илл. 79*); он сумел облагородить слащавую оперу «Гензель и Гретель» Э. Гумпердинка (1896), вдохнув в нее романтическое чувство. Его эскизы костюмов — мгновенные наброски. Но на каждом — печать гения. В костюмах к «Пиковой даме» нет лиц, нет и грима. Однако в цвете, рисунке движения, позе — зерно образа каждого персонажа уловлено глубоко и точно. То же можно сказать и о врубелевских эскизах к операм «Садко» (1897), «Царская невеста» (1899) и другим.

Учитывая условную природу театра, Врубель не переносил реальную действительность на подмостки сцены. Он творил особый мир, очищенный от тривиальных бытовых подробностей, мир обобщенный, доведенный порой до символа, но не оторванный от реальности, вмещавший в себя подлинность человеческих мыслей и чувств (от просветленно-радостных сказочных мечтаний до глубоко трагических), взывавший к гармонии. Врубель положил начало поискам единого большого стиля в искусстве и художественному универсализму, характерному для русской культуры XX века.

Новые задачи поставил перед художником-декоратором и Московский Художественный театр. Художник должен был стать, как говорил Станиславский, в известной степени сорежиссером постановки, то есть действенным участником в создании целостного сценического произведения.

Начиная с первой постановки Художественного театра — исторической трагедии «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого (1898, *илл. 77*),— на протяжении

80. А. Головин. Кабинет Арбенина. Эскиз декорации к драме «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. 1917 г.

первых десяти лет единственным художником этого театра оставался В. Симов. Взыскательный к себе, он твердо следовал заветам передвижников: сохранять жизненную правду и наблюденные в жизни черты в создаваемых им декорациях. Симов пристально изучал историю, быт, нравы, этнографический материал, необходимые для той или иной постановки. В этом театре при всей самостоятельности художника не ему принадлежала ведущая роль, как в Мамонтовской опере, а режиссеру, координировавшему все средства театральной выразительности для выявления основополагающей идеи спектакля. Вместо эскизов Симов обратился к театральному макету, позволявшему видеть декорации в пространстве сцены с разными планировками мизансцен, в чем художник был разнообразен, находчив и убедителен.

В «Царе Федоре», в цикле чеховских спектаклей — «Чайка» (1898), «Дядя Ваня» (1899), «Три сестры» (1901), «Вишневый сад» (1904) — на сцене все выглядело настоящим, подлинным, обжитым. Все было продумано, от шпингалетов на окнах до освещения каждого играемого «куска». Но и при обилии деталей сохранялось наиболее существенное для каждой пьесы. Вместе с театром Симов обращается к драматургии М. Горького. Его декорации к спектаклю «На дне» (1902) наглядно раскрывали социальную идею пьесы, помогали актерам показывать страшный мир искалеченных жизнью людей.

Однако средства, которые избрал театр для возможно более правдивой передачи места действия, вскоре не только приелись, но оказались недостаточно художественно выразительными. Они начали входить в противоречие с поэтикой драматургии А. П. Чехова, со стилистикой пьес других писателей, и Художественный театр сам постепенно стал впадать в штамп и натурализм. Подобное обстоятельство не могло не тревожить его руководителей; они обращаются к другим художникам, и вместе с ними Художественный театр вступает в новый период развития.

Общая картина состояния театрально-декорационного искусства конца 1890-х — начала 1900-х годов далеко не исчерпывается выше рассмотренными

примерами. В целом она много богаче, разнообразнее и вместе с тем сложнее. А главное, эта область искусства, быть может, как никакая другая, особенно значительна новыми выдающимися достижениями. Всеобщее увлечение театром становится своего рода знамением времени. Наряду с театрализацией станковой живописи происходит обратный процесс — влияние новых приемов живописи на характер и образный строй декораций. Оба эти явления взаимосвязаны и взаимообусловлены.

В стремительном процессе развития новых тенденций в театре, отмеченном, как говорилось, не только завоеваниями, но и противоречиями, живейшее участие принимали художники разных направлений. Важнейшая роль среди них принадлежала художникам «Мира искусства». Театр, как ни один другой вид искусства, давал им возможность осуществлять широкую эстетическую программу, ставить вопрос о строго выдержанном стиле спектакля, сопряженный для многих из них со стилизацией; мирискусники решали и проблему синтеза искусств, согласуя свои поиски с новаторскими поисками хореографов А. А. Горского и М. М. Фокина. Они достигли синтеза, однако им оказалась недоступна врубелевская монументальность сценических образов. Дело коренилось в природе художественного мышления и задач, которые решали мирискусники. Вместе с тем ни одно из других художественных объединений на протяжении первого десятилетия XX века не подвергло столь решительному натиску пришедшую в полную ветхость старую систему театральной живописи, как эти художники. Их рафинированное знание культуры разных народов и эпох, обращение к высоким театральным традициям Греции, Испании, Франции, а также к разнообразному наследию, оставленному площадным народным театром — средневековым мистериям, комедии дель арте, русскому балагану и ярмаркам,— все это неизмеримо обогатило декорационное искусство, выдвинув его на одно из первых мест в отечественной культуре начала века.

1900 год явился хронологическим рубежом, когда ряд мирискусников и примыкавших к ним художников впервые вступили на подмостки императорских театров. Публика казенных театров, да и сами актеры, вначале с негодованием отнеслись к новоявленным художникам. Особым нападкам подвергся Коровин, импрессионистичную, светоносную сценическую живопись которого критика иначе как «грязной мазней» не называла. Прошло немало времени, пока коровинские декорации снискали заслуженный успех, смывший с него кличку «декадента».

Оперы «Садко» (1906, *илл. 78*), «Золотой петушок» (1909) Н. А. Римского-Корсакова и множество других оперных и балетных спектаклей находили в Коровине художника, необычайно отзывчивого на разнообразные музыкальные темы. Новаторство Коровина заключалось в том, что спектакли в его декорациях обрели

81. Л. Бакст. Эскиз костюма к трагедии «Эдип в Колоне» Софокла. 1904 г.

82. М. Добужинский. Эскиз к спектаклю «Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». 1913 г.

83. А. Бенуа. Эскиз гобелена к балету «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина. 1907 г.

земную красоту, одухотворенную поэзией и пронизывавшим творчество художника лиризмом. Написанные как бы на одном дыхании, они создавали эмоционально-приподнятый живописный фон, раскрывавший содержание постановки. Стихия цвета, подчиняясь оркестровке Коровина, находившего к каждому спектаклю свой колористический ключ, всегда звучала в унисон с характером музыки. Его декорации и костюмы читались зрителем вместе, одно с другим. Это был единый сплав подвижных светоцветовых масс, нерасторжимых в своем единстве, сплав, в котором более всего отводилось места светлому, жизнелюбивому началу. Драматические ситуации менее занимали воображение художника, глубинная основа творчества которого была настроена на утверждение искусством прекрасного в жизни. Коровин, давая полную волю своей фантазии, отталкивался в первую очередь от непосредственных жизненных впечатлений. Поэтому и образцы народного творчества, переплавленные его живописным темпераментом, приобретали на сцене особую красочность, полнокровность.

Несмотря на впечатление огромной эмоциональной насыщенности, которой он умел наделять свои декорации, Коровин все же не создал новой декорационной системы, которая позволила бы театру идти в глубь драматических конфликтов, связанных с акту-

84. А. Экстер. Фриз костюмов к вакхической драме «Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского. 1916 г. Фрагмент

альными общественно-социальными проблемами. Художник создавал на сцене картины почти по тем же законам, что и в станковой живописи. Он стремился к синтезу искусств, но его мало заботили специфические вопросы театра, которому подвластны разные структуры сценических постановок.

В отличие от К. Коровина драматические черты больше свойственны творчеству А. Головина, которого не коснулись импрессионистические увлечения. Головин принадлежал к тем мирискусникам, кто создавал новую декоративную систему живописи на основе стилизации особенностей художественных культур предшествующих эпох. Однако он не был лишь чистым стилизатором. И театр представлялся ему не просто синтезом живописи, музыки, танца, слова, жеста, пластики актера, а видом искусства, живущим по своим внутренним законам. В первую очередь художника заботил вопрос об организации сценического пространства как целостного художественного образа, в котором любая деталь декораций и костюмов, продуманная до мельчайших подробностей, была бы выдержана в одной изобразительной манере, стиле, жанре постановки. В противоположность Коровину Головин строил декорации в пространстве сцены, опираясь не на иллюзорно-живописный принцип композиции, а на линейно-декоративный ритм цветовых плоскостей, четко разбитых на планы, включавший в себя сложную разработку портального занавеса, обрамление зеркала сцены арлекинами, падугами, портальными кулисами. Рационализм мышления, строгий расчет пространственного восприятия декораций зрителем сочетались с образным началом, трактовка которого менялась не только в зависимости от конкретного содержания пьесы или музыкального произведения, но и от концепции режиссуры. Иными словами, понятие синтеза теперь распространялось на спектакль в целом. Здесь уже невозможен был произвол художника. Его действия, «выход» на сцену были целиком продиктованы режиссерским замыслом постановки.

В ранних работах, осуществленных Головиным в Большом и Мариинском театрах,— операх «Ледяной дом» А. Н. Корещенко (1901), «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова (1901, *илл. 86*), а также «Кармен» Ж. Бизе (1908), художник прост, лаконичен, скуп на цвет. Но это пока лишь свидетельство поисков собственного стиля, для которого станут характерными условный приглушенный цвет, стилизация декоративных форм, тончайший орнаментальный линейный рисунок, объединяющий все части пространственной композиции в одно целое и придающий определенное ритмическое начало спектаклю. Таковы особенности цикла ибсеновских постановок, показанных в Михайловском театре, балета «Волшебное зеркало» Корещенко на сцене Мариинского театра. Благодаря чувству меры, тонкому вкусу, артистичному владению разнообразными средствами театральной выразительности Головин избежал поверхностного декоративизма, к которому причастны многие его современники. Назначенный в 1901 году главным художником петербургских императорских театров, Головин, так же как Коровин в московских, очистил сцену от штампов и ремесленных поделок.

Вместе с тем искусство Головина не исчерпало новаций, которые внесли в русское театрально-декорационное искусство другие художники «Мира искусства». Подавляющее большинство из них обладало настолько яркой индивидуальностью и своим отношением к театру, что каждый в поисках стилистического единства спектакля открывал нечто новое, оригинальное.

Для некоторых мирискусников первой пробой на театре явились подмостки недолго существовавшего (всего два сезона 1907/1908 и 1911/1912 гг.) «Старинного театра», организованного Н. Н. Евреиновым и Н. В. Дризеном. Идея его основателей — воскресить ушедшие в небытие средневековые мистерии, миракли, уличные фарсы XVI века — опиралась на теорию символистов о соборности театрального действа. На практике эта идея, как и следовало ожидать, оказалась эфемерной. Она привлекла к себе лишь избранный круг театральной элиты. Но для художников участие в постановках «Старинного театра» было во многом плодотворным. Полностью же реализовать свою эстетическую программу художники «Мира искусства» смогли во время «Русских театральных сезонов» за границей, организаторами и вдохновителями которых были С. Дягилев и А. Бенуа.

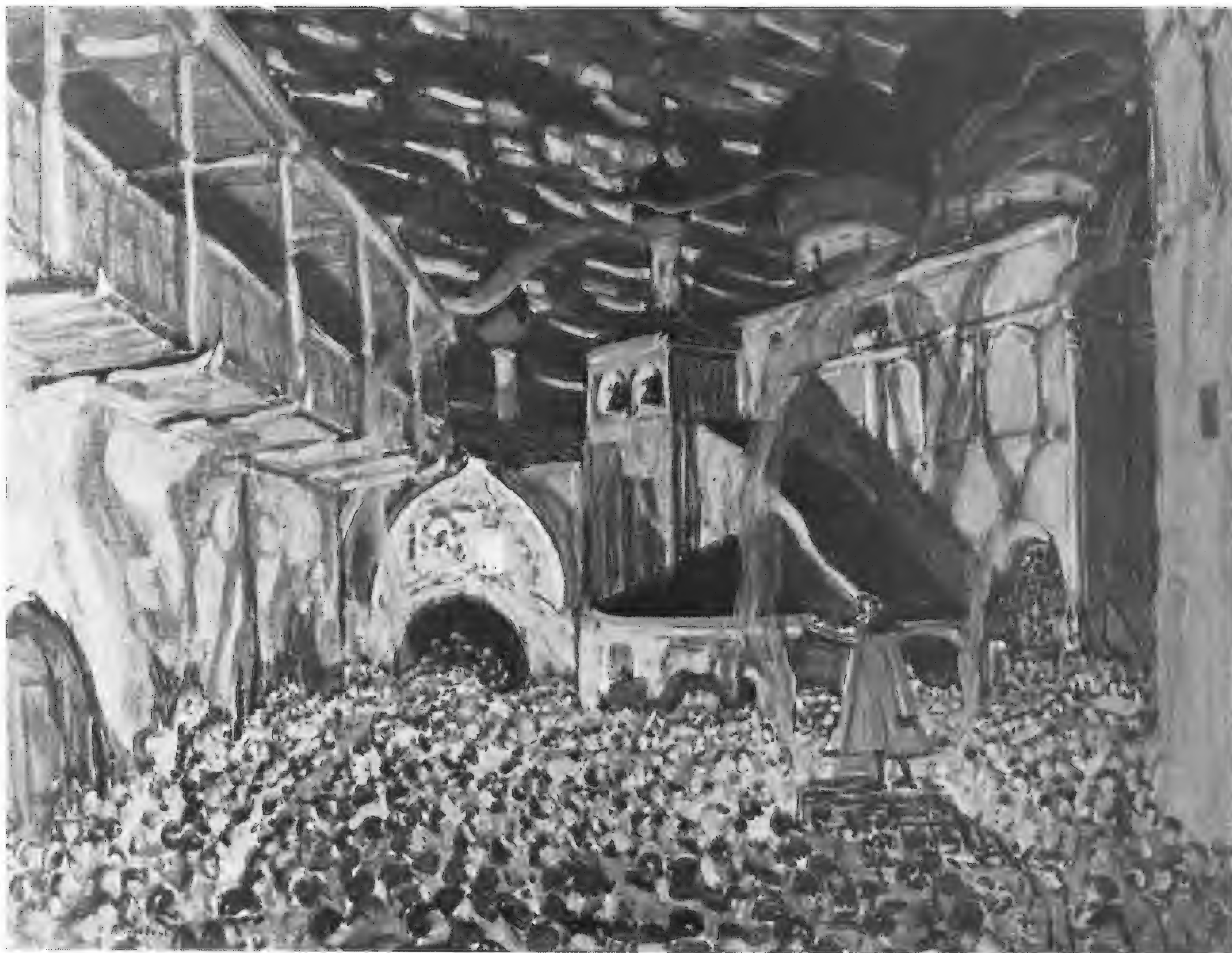
«Возвеличить русское искусство на Западе» — эту заветную дягилевскую мечту помогла воплотить блестящая плеяда как танцоров — А. П. Павлова, В. Ф. Нижинский, Т. П. Карсавина, М. М. Фокин, так и художников. Виртуозное мастерство, чувство сценического ансамбля, согласованность устремлений хореографов, артистов и декораторов буквально всколыхнули

85. В. Егоров. Гости. Эскизы костюмов к пьесе «Жизнь человека» Л. Н. Андреева. 1907 г.

мировую художественную общественность. А. В. Луначарский отмечал, что область русского театрально-декорационного искусства, утверждая новые формы музыкального спектакля, произвела по всей Европе настоящую революцию. Из нейтрального фона, отдававшего безвкусицей, фальшью и рутиной, декорации, восстанавливая утраченные высокие традиции, вновь становились произведением подлинного искусства. Выдвинутая художниками «Мира искусства» программа синтеза искусств оказалась наиболее достижимой в театре, причем главным образом в музыкальном, как более условном и более зрелищном виде искусства.

Блистательный успех выпал на долю Л. Бакста — художника, словно рожденного для театра и реформ в балете М. Фокина. Новое искусство мыслилось Баксту синтетичным и лапидарным по стилю. Первые работы художника в театре — декорации к балету «Фея кукол» И. Байера с изображением Невского проспекта, образы Древней Греции в трагедиях Софокла «Эдип в Колоне» *(илл. 81)* и «Антигона», оформление балета «Клеопатра» А. С. Аренского (1909) и другие сразу же привлекли внимание любителей театра.

В дягилевской антрепризе Бакст оформил одноактный балет «Шехерезада» на музыку симфонической поэмы Н. А. Римского-Корсакова (1910). Полные восточной неги и таинственной сказочности декорации художника поражали смелостью цветовых сочетаний и неожиданностью тональных переходов, из которых, подобно дирижеру оркестра, он умел «извлечь тысячу звуков, одним взмахом палочки привести все в движение». В декорациях к одноактной пантомиме «Карнавал» на музыку Р. Шумана (1910), балетам «Нарцисс» Н. Черепнина (1911), «Дафнис и Хлоя» М. Равеля (1912) или «Послеполуденный отдых фавна» К. Дебюсси (1912) в отличие от большинства мирискусников, мастерски владевших рисунком, ритмическим строем композиции, но не живописцев-колористов, Бакст сочетал в себе и то и другое. Он как никто чувствовал характер танца в тех новых формах, которые утверждал в классическом балете Фокин. В этом плане костюмы художника были истинно новаторскими. Отталкиваясь от египетских рельефов или образцов древнегреческого искусства, восточной миниатюры или русского народного творчества, он



86. А. Головин. Эскиз декорации к опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. 1901 г.

по-своему, непринужденно интерпретировал традиционные мотивы, достигая редкой динамичности силуэта и цветового решения, а также их музыкальной выразительности.

Большим успехом во время «Русских сезонов» пользовались и декорации А. Бенуа к балету «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина (1907, *илл. 83*), пасторали «Соловей» К.-В. Глюка и другим, всякий раз давая зрителям возможность убедиться в изысканном вкусе художника, его превосходном умении воссоздать стиль эпохи, не прибегая к музейной реставрации. Исключительное место среди театральных работ Бенуа заняли декорации к балету «Петрушка» И. Ф. Стравинского (1911). Они отличались не только яркой эмоциональностью и народным духом, но и ненавязчивым психологизмом. Художник рассматривал «Петрушку» как «балет-улицу» с типичными чертами городской жизни — гуляньями на масленице, представлениями площадных балаганов. Среди праздной, бесшабашной толпы выделялся бессмертный образ Петрушки; в сценическом воплощении его ранимой мятущейся души звучат почти трагедийные ноты. В своем трагическом столкновении с жизнью, с тупой обывательской пошлостью этот образ приобретал драматические черты не только в костюме и гриме художника, но и в контрастном сопоставлении со средой — с темной, пустой и мрачной комнатой, где трепетно бьется нежное сердце влюбленного, или с пряной, дышащей грубой, примитивной чувственностью опочивальней Арапа.

Менее сценичными были декорации Н. Рериха и И. Билибина, переносивших на сцену свои станковые замыслы. Однако рериховский эпический размах в величественных картинах природы, мощь его декоративных цветовых сочетаний в декорациях к «Сече при Керженце» Н. А. Римского-Корсакова (1911), к балету «Весна священная» И. Ф. Стравинского (1911) или

87. Н. Гончарова. Эскиз декорации к опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. 1914 г.

«Половецким пляскам» в опере «Князь Игорь» А. П. Бородина (1914) были более чем уместны. Не уступали внешним великолепием и стильные декорации К. Юона к опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского или исполненные стихийного темперамента, давшие «циклопическую, но в то же время деревянную Россию» декорации Ф. Федоровского к опере «Хованщина» Мусоргского (1914). Привлекали богатством красочных декоративных мотивов, использовавших народный лубок, вышивки и набойку, декорации Н. Гончаровой к опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова (1914, *илл. 87*). В целом триумфальное шествие дягилевской антрепризы по городам и странам Европы продемонстрировало расцвет и высшие достижения русского театрально-декорационного искусства и актерского мастерства, оказавших влияние на дальнейшее развитие мирового театра.

В самой же России развитие театрально-декорационного искусства по-прежнему протекало бурно и осложнялось новыми противоречиями. Вместе со спадом революционной волны и наступившей реакцией представители разных направлений в искусстве углубляются в сферу более узких проблем и профессиональных задач. Этому в немалой степени способствовала и драматургия, к которой обращались постановщики: Г. Ибсен, К. Гамсун, М. Метерлинк, А. А. Блок, Л. Н. Андреев, Ф. М. Достоевский требовали от актеров и режиссеров новых методов сценического воплощения. Начинается пора увлечения студийностью, разного рода экспериментальными театрами, интимными артистическими кабаре и т. д. Однако при всей быстротечности различных начинаний и многоликости театральных течений наиболее существенную роль в декорационном искусстве тех лет сыграли два основных направления: так называемый театр переживания и театр представления. Тот и другой испытывают трудности, имеют свои потери и в то же время находки, свидетельствующие об их интересе к жгучим вопросам современности. Интенсивность творческих поисков, их нарастание стимулировались предчувствием грядущих революционных перемен.

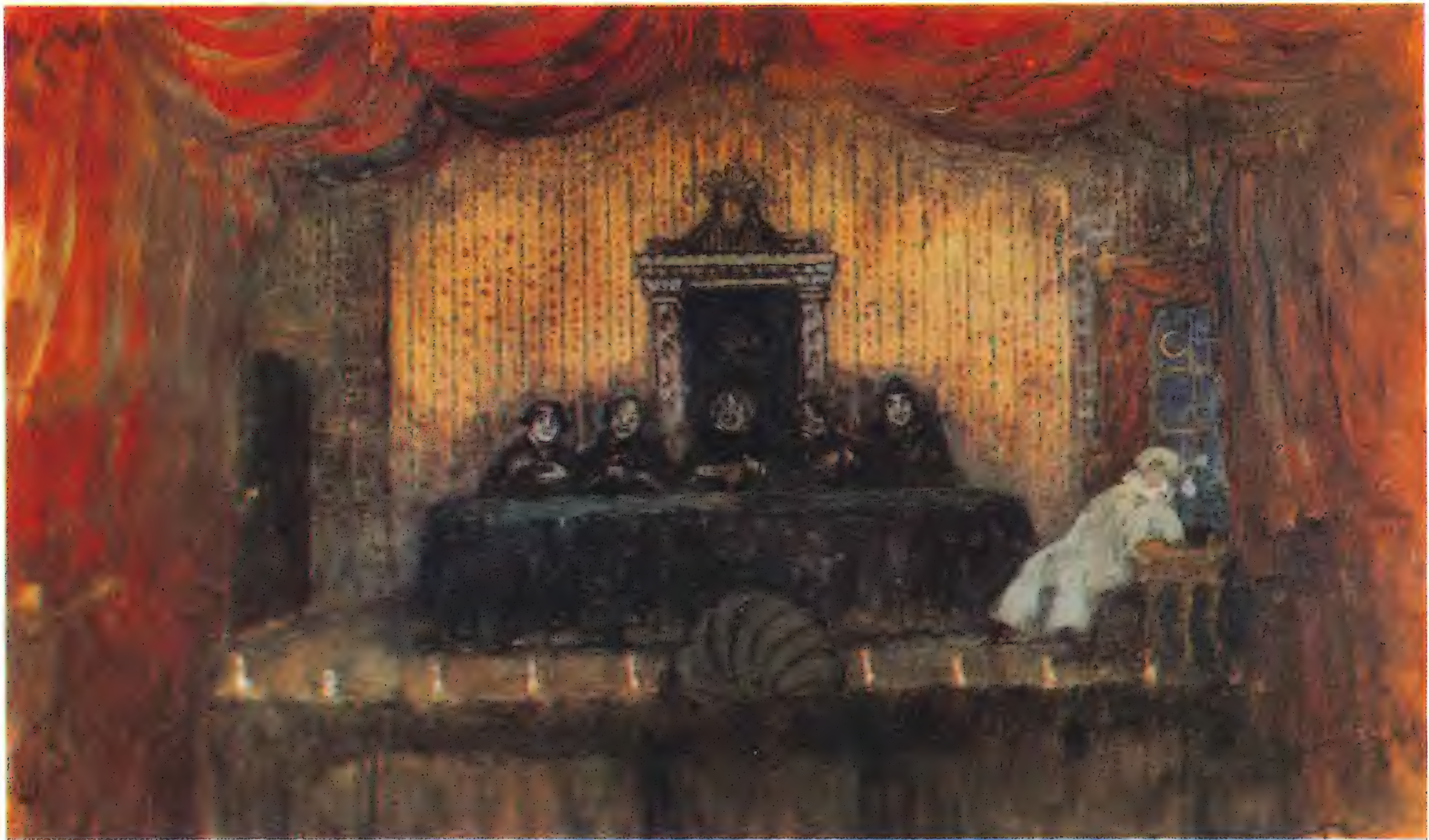
Новые постановочные идеи концентрировались главным образом вокруг режиссерских систем, разрабатываемых К. С. Станиславским и В. Э. Мейерхольдом.

88. С. Судейкин. Эскиз декорации к комедии «Женитьба Фигаро» Бомарше. 1915 г.

Московский Художественный театр, сохраняя принцип жизненной достоверности зрительного образа спектакля, был далек от намерения канонизировать только один тип декорационного решения. Считая, что подход к каждой пьесе должен быть свободным, непредвзятым, то есть органично вытекать из содержания, стиля и жанра самой драматургии, МХТ начинает настойчиво расширять средства художественной выразительности. Режиссура театра приглашает новых художников — Н. Ульянова, В. Егорова, режиссера-художника Г. Крэга, а затем А. Бенуа, М. Добужинского, Б. Кустодиева и других.

Не достигнув цельности декорационного решения в спектакле «Драма жизни» К. Гамсуна (1907, художники Н. Ульянов и В. Егоров), К. С. Станиславский продолжает искать путь к максимальному обобщению и эмоциональной выразительности сценической среды, освобождению ее от отвлекающих подробностей и деталей. Режиссер вместе с художником В. Егоровым впервые применяет черный бархат — сначала в драме «Жизнь человека» Андреева (1907, *илл. 85*), а затем при постановке «Синей птицы» Метерлинка (1908). В первом случае условность приема диктовалась условностью символистской драмы Андреева, принесшей с собой черты схематизма и болезненной экспрессивности стиля модерн. Иные задачи решал театр при постановке «Синей птицы». Здесь черный бархат в сочетании с живописными нюансами многослойных, апплицированных тюлевых занавесов и изобретательными по выдумке костюмами Молока, Хлеба, Огня позволили объединить реальность предметного мира с фантастикой сказки.

Не прошло бесследно для дальнейшей деятельности Художественного театра и спорное решение «Гамлета» В. Шекспира (1911) Г. Крэгом, использовавшим в спектакле отвлеченные объемные сценические формы в виде золоченых кубов и ширм, открывавших новые пространственные возможности сцены при общей условно-символической трактовке трагедии. Но как бы исчерпав для себя возможности символистских исканий и только еще раз соприкоснувшись с ними в драме «Пер Гюнт» Г. Ибсена (1912) в постановке К. Марджанова и живописных декорациях Н. Рериха, МХТ возвращается к психологическому реализму, учтя приобретенный опыт. Дальнейшая работа театра над классическим репертуаром вместе с художниками



89. Н. Сапунов. Мистическое собрание. На сюжет пьесы «Балаганчик» А. А. Блока. 1909 г.

«Мира искусства» знаменовала собой следующий этап его развития. Содружество Станиславского с Бенуа, их совместные поиски обогатили театр неповторимой манерой художника при постановке комедий Ж.-Б.-П. Мольера «Брак поневоле» и «Мнимый больной» (1913), К. Гольдони «Хозяйка гостиницы» (1914), а вслед за ними и маленьких трагедий А. С. Пушкина — «Каменный гость», «Моцарт и Сальери», «Пир во время чумы» (1915). Эти спектакли выявили, однако, не только позитивные стороны этого содружества, но и разногласия. Если врожденный артистизм и превосходное знание эпохи Бенуа наполнили мольеровские спектакли тончайшим ароматом старины и органической театральностью, то герои пушкинских трагедий оказались подавленными не в меру зрелищными архитектурными декорациями художника. Тем не менее разносторонняя эрудиция Бенуа, с увлечением отдававшего себя театру, внесла много ценного в деятельность МХТ.

Чрезвычайно плодотворной оказалась работа в нем М. Добужинского. Именно с него начинается отсчет в создании психологической реалистической декорации. В Добужинском театр нашел художника-психолога и лирика, сумевшего противопоставить житейскому правдоподобию не ретроспективные искания, а глубину драматических переживаний, учитывавших авторский подтекст, паузы, столь важные при постановке пьес А. П. Чехова, И. С. Тургенева, Ф. М. Достоевского. Декорации Добужинского к «Месяцу в деревне» (1909), «Нахлебнику», «Провинциалке» (1912) передавали стиль и общий уклад жизни русских провинциальных усадеб, как бы изнутри вскрывая поэтический строй тургеневской прозы. В то же время декорации художника к «Николаю Ставрогину» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы» (1913, *илл. 82*) с немногословными, но характернейшими деталями,— черными ветками с облетевшими листьями за окном, пылающим цветом шали на героине в пугающем своей безликостью пространстве интерьера, или ощущением одиночества в беспросветной мгле зимней ночи на мосту, освещенном бледным, будто слепым светом фонаря,— все эти точно найденные штрихи помогали актерам создавать напряженную психологическую атмосферу спектакля, раскрывать его драматические конфликты.

Однако наряду с подлинными открытиями МХТ подчас будто терял почву под ногами, включая в репертуар совсем чуждые ему по духу низкопробные пьесы, вроде «Осенних скрипок» И. Д. Сургучева. Сыграв в целом большую роль в духовной жизни общества предоктябрьских лет, театр одновременно отразил общие колебания и сомнения, которые испытывали многие деятели русской культуры переломной эпохи.

Направление, связанное с развитием принципов условного театра, возглавлял В. Э. Мейерхольд. В театральной концепции этого режиссера главенствовал

актер с его пластикой, мимикой, жестом, общим рисунком роли, отработанным в соответствии с музыкальным сопровождением, которое он активно вводил в драматический театр. Во взаимодействии разных видов искусств, включая живописное решение, Мейерхольд видел возможность борьбы с рутиной, штампами, натурализмом.

После опытов в Театре-студии на Поварской Мейерхольд продолжает экспериментировать в Театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге (1906—1907). Он привлекает художников с ярким дарованием. Это — Н. Сапунов, С. Судейкин и другие. Несмотря на кратковременный творческий путь, Сапунов, для которого театр был подлинным призванием, оставил немеркнущий след в русской декорационной школе. В сапуновских станковых и театральных произведениях неизменно присутствовал элемент игры, через призму которой он выражал свое отношение и к самым серьезным, драматическим или прозаическим явлениям жизни. Эта раздвоенность художественного мышления, при которой жизнь преподносилась как искрометное театральное зрелище, а театр — как драматическое обобщение действительности, сообщала произведениям Сапунова особенную остроту и глубину. Его декорационные замыслы, то увлекавшие праздничной игрой нарядных красок, то исполненные щемящего чувства тоски по ушедшей поре беззаботных театральных феерий, а порой и иронического гротеска трагикомической буффонады, бросавшей вызов обыденно-тривиальным мещанским вкусам буржуа, были созвучны поискам Мейерхольда. Встреча этих мастеров помогла осуществить в 1906 году одну из лучших постановок в театре Комиссаржевской «Балаганчик» А. А. Блока. Выстроив сцену на сцене с суфлерской будкой и рампой, освещавшей зыбким светом свечей стол, за которым заседали мистики в черных костюмах, вырезанных из картона, постановщики придали спектаклю характер ироничного лицедейства. Марионеточности мистиков противостояла одухотворенность и поэтичность Пьеро — этого традиционного персонажа комедии дель арте, оказавшегося единственным живым человеком среди людей-манекенов. В этом спектакле, как и в «Сестре Беатрисе» М. Метерлинка в декорациях С. Судейкина, «Свадьбе Зобеоды» Г. Гофмансталя в декорациях Б. Анисфельда, режиссер придавал решающее значение живописному замыслу художника, определявшего внутреннюю структуру и особую пластику ритмически и декоративно построенных мизансцен.

Когда стилизованные опыты театра-балагана, театра масок остались позади, в творчестве Мейерхольда начался новый этап развития принципов условного театра, связанный с деятельностью А. Головина на сценах Александринского и Мариинского театров. Теперь режиссер использует идеи испанского «театра-действия». Для того чтобы приблизить актера к зрителю, Мейерхольд уничтожает рампу и делает главным местом действия просцениум. Тем самым он как бы опускает сцену на уровень партера, а пышным декоративным убранством портала продолжает декор зрительного зала. Рационалистическая основа нового, условного театра, в котором метод стилизации был направлен на то, чтобы «всеми выразительными средствами выявить внутренний синтез данной эпохи или явления, воспроизвести скрытые характерные их черты», давала возможность создавать обобщенные сценические образы.

Уже в первой постановке — «Дон Жуан» Мольера (1910) причудливое смешение электрического света в зрительном зале со светом восковых свечей на сцене, строго продуманная симфония цвета — на гобеленах, драпри, ширмах, лепнине, позолоте мебели,— во всем пышном убранстве спектакля было заново перевоссоздано Головиным версальское великолепие Людовика XIV. Иногда умозрительность и холодная бесстрастность стилизованных интерьеров входили в противоречие с душевным накалом героев пушкинской драмы («Каменный гость») или социально-бытовой основой драматургии А. Н. Островского («Гроза»). Зато новая система декоративной сценической живописи достигла гармонии и полной слитности с идеей спектакля в драме М. Ю. Лермонтова «Маскарад».

Над «Маскарадом» режиссер и художник работали тщательно и долго (около шести лет). На сцене этот спектакль появился в феврале 1917 года *(илл. 80)*. Он сочетал в себе безупречное мастерство режиссера, декоратора, актеров. С первой картины «В игорном доме» ощущался драматизм, выраженный Головиным главным образом с помощью цвета и света. Глухие лилово-черные тона портала, полумрак темно-зеленой комнаты с белыми пилястрами и освещенное лампой зеленое сукно стола с раскиданными картами — все это предвещало неизбежную трагическую развязку пьесы. В сцене с игроками сложно разработанная гамма красного тона стены, от густо-краплачно-вишневого до огненно-оранжевого, на котором выступают зловещие черные фигуры игроков, непроглядная темень ночи, подчеркнутая ярким серпом месяца, создают предельно нагнетенную атмосферу спектакля. По меткому выражению Б. Алперса, в «Маскараде» — в этом пышном и зловещем надгробном памятнике ушедшей эпохе» тема «роковой гибели и близкой катастрофы» достигла кульминационной точки и совпала с кануном Великой Октябрьской революции.

С поисками новых средств театральной выразительности связана также деятельность возникшего в 1914 году в Москве Камерного театра. Эстетическая программа режиссера А. Я. Таирова сначала носила довольно неопределенный характер. Одно было ясно: провозглашенный им тезис о «чистой театральности», который он противопоставлял традиционализму условного театра и бытовизму психологического театра, невозможно осуществить без активного участия даровитых художников. С. Судейкин *(илл. 88)*, А. Лентулов, Н. Гончарова развернулись на подмостках этого театра во всем блеске своего таланта. Но, пожалуй, достигнуть театральной зрелищности спектакля «самодержавного в своей красоте» Камерный театр сумел как в радостных декорациях П. Кузнецова к «Сакунтале» Калидасы с их нежными прозрачными красками, готовыми рассеяться в призрачный мираж, так и в стройной архитектонике оформления А. Экстер к «Фамире-кифарэд» И. Ф. Анненского (1916, *илл. 84*), стремившейся к монументальности обобщенных пластических форм, к новым пространственным взаимоотношениям между фигурой актера и трехмерными декорациями, ведущими театр к поискам форм большого синтетического искусства.

В пестром потоке столь же быстро возникавших, как и гаснувших театральных начинаний можно увидеть попытки перенести на сцену приемы новейших в те годы течений живописи — супрематизма, футуризма и других. Так, К. Малевич оформил оперу «Победа над солнцем» М. Матюшина на слова А. Крученых в театре «Луна-парк» в Петербурге. Там же была поставлена трагедия «Владимир Маяковский» В. В. Маяковского в декорациях И. Школьника (оба спектакля — 1913). Главное, к чему стремились постановщики и художники,— это эпатировать обывателя-мещанина непонятностью и алогичностью всего представления, что и было ими достигнуто.

Неопределенность и шаткость мировоззрения, нечеткость идейных позиций, оторванность от передовой общественной жизни, свойственные в целом деятельности русских театров предреволюционных лет, приводили к отсутствию ясной позитивной программы, противоречивому переплетению важных и новых завоеваний театрально-декорационного искусства с чисто эстетскими, формальными поисками. Разобраться в многообразном художественном наследии, по-настоящему оценить его и развить наиболее ценные достижения предшественников предстояло уже мастерам советского театра.

Русская графика второй половины XIX — начала XX века — примечательная страница отечественного искусства. Именно в этот период графика обособливается в самостоятельную область, со своими закономерностями развития, своим кругом мастеров.

Взятый для обозрения период имеет специфические, обусловленные временем особенности, которые выступают в общем ряду с характерными для русского искусства в целом тенденциями, но преломляются в своеобразной форме. Многое графика тех лет улавливала тоньше, на иное реагировала стремительнее, острее. Поэтому некоторые стороны жизни оказались выраженными в графике изучаемых лет с большей долей полноты, живой эмоциональности, социальной заостренности. В частности, события 1905 года ни в какой другой сфере искусства не получили такого широкого отражения, как в графике.

На вторую половину XIX века приходится заметное изменение в соотношениях и роли графических техник: большинство из них утрачивает вспомогательные, репродукционные функции и обретает самостоятельную жизнь как определенный вид графического творчества, которому время придает новые силы. Конечно, вторая половина XIX века еще не целиком прощается с репродукционной гравюрой. Общеизвестно, что для популяризации своих работ члены Товарищества передвижных выставок еще нередко пользовались литографией и офортом; рисунки в большинстве журналов воспроизводились при помощи обрезной деревянной гравюры; однако в качестве приложений журналы уже давали станковую художественную литографию и офорт, получившие в изучаемые годы широкое распространение. В 1871 году возникает Общество русских аквафортистов; по инициативе С. Иванова создается офортная мастерская, которой он руководит.

Много внимания и творческих сил отдавал эстампу В. Матэ — глава русской граверной школы. Учившийся в России у русского гравера Л. Серякова, затем в Париже, совершенствовавший мастерство в Германии, Англии и Голландии, он с 1894 года возглавлял кафедру гравюры в петербургской Академии художеств. Будучи превосходным педагогом, воспитавшим целую плеяду первоклассных русских граверов, среди которых такие имена, как А. Остроумова-Лебедева, В. Фалилеев, П. Шиллинговский, Н. Герардов, А. Манганари, И. Павлов и другие, Матэ оставил заметный след в истории графики и как мастер репродукционной гравюры высокого художественного уровня. Он работал преимущественно в технике ксилографии и офорта. На первых этапах творчества его штриховая репродукционная гравюра, тиражировавшая главным образом рисунок тушью, имела внешнюю близость с резцовой гравюрой на меди. Художник достигал в ней сочности и силы. Более поздние работы мастера с успехом воспроизводили масляную живопись и рисунок карандашом. Его удачный перевод в гравюру полотен Репина вызвал восхищенное одобрение как самого автора, так и Стасова. О гравюрном повторении этюда «Запорожцы» Стасов, в частности, говорил: «Смотришь на эту великолепную работу Матэ и точно видишь подлинный холст и смелые, мастерские, горячие удары кисти Репина»[32].

Офорты Матэ также были профессиональны, отличались живописностью, умелой передачей светотени. В этой технике художник воспроизвел портретную галерею деятелей русской культуры, многие произведения западной живописи. Репродукционная гравюра Матэ помещалась в журналах, находила применение в школьных учебниках.

В конце XIX — начале XX века взаимно обогащаются, получают новые стимулы различные жанры графики. Ярким взлетом отмечено искусство книги, точнее — искусство литературной иллюстрации и книжного оформления, во многом обязанное творческим усилиям коллектива «Мира искусства», на долгие годы определившего художественное лицо русской книги и оказавшего важное влияние на последующее развитие этой области графики.

В недрах графики начала века лежат корни советского журнального рисунка. Рисунки прогрессивных журналов 1905—1907 годов отличались разнообразием, социальной остротой, сатирической едкостью. Они оплодотворили сатиру советских лет, предначертав пути ее развития.

Каждый вид и жанр графики сберег обширный круг проблем, волновавших людей той эпохи. Графические образы не только эстетически обогащают нас, но и приобщают к жизненным заботам минувшего времени. Крестьянская реформа 1861 года, острая политическая борьба вокруг нее всколыхнули все слои населения, усилили демократическое движение в стране. Гражданский пафос пропитал и произведения искусства. С особой отчетливостью это сказалось в области журнальной графики, которая буквально расцвела в 1860-е — 1870-е годы. Критический реализм определяет характер журнальных рисунков. Их надежным подспорьем становится сатира. Но по цензурным условиям приходилось призывать на помощь эзопов язык или аллегорию.

Успешно использовались в рисунках также традиции русского лубка; при этом свойственное народной

90. П. Шмельков. Утро в передней частного пристава. 1870-е гг.

картинке искреннее простодушие оборачивалось здесь нарочитой наивностью. Текст обычно носил внешне безобидный характер, его политическая подоплека обнаруживалась лишь при сопоставлении с рисунком. Лидером такого рода журнальной сатиры становится в 1860-е годы журнал «Искра». Его задача, как о том заявили издатели, «дать обществу повседневную практическую сатиру». Издателем журнала и его почти бессменным редактором был поэт-демократ В. Курочкин. Графический отдел возглавлял известный русский карикатурист Н. Степанов[33]. В журнальных рисунках, как и в станковой графике, Степанов стремился поднять бытовую сценку до типического обобщения; среди созданных им персонажей преобладали образы-типы: мастеровых, крестьян, судей, губернаторов, становых. Искровцы были теснейшим образом связаны с корреспондентами на местах, что давало им возможность широко освещать теневые стороны жизни русской провинции. Другим ярким явлением на сатирическом фронте 1860-х — 1870-х годов оказался журнал «Гудок». Его главным художником являлся Н. Иевлев, а редактором — поэт-сатирик Д. Минаев. Художественная программа «Гудка» была более откровенно обличающей, а политическая целеустремленность рисунков — более очевидной. Отличало этот журнал от «Искры» и сравнительно большее пристрастие его авторов к международной тематике. Стремясь погасить или хотя бы уменьшить все возраставшее влияние сатирической графики на народные массы, цензура пыталась перевести ее на безобидные шуточные рельсы, всячески поощряя издания такого рода. Однако и в область беззлобной шутки, развлекательного юмора находили пути социальные мотивы.

Видное место среди рисовальщиков такого склада занял П. Шмельков, еще в середине 1850-х годов снискавший славу бытовыми литографиями и карандашными рисунками. К 1870-м годам его талант окреп, наблюдения стали более зоркими, едкими *(илл. 90)*. За житейски-комичными сюжетами встают картины безотрадной российской действительности с ее противоречиями, социальным неравенством, продажностью чиновничьих кругов, бюрократизмом и т. д. Восприняв и творчески развив традиции жанрового рисунка Федотова с его обстоятельным вниманием к мелочам и подробностям быта, Шмельков превратил свои цветные акварели в подлинные новеллы. На одном из рисунков купчина-толстосум пыжится перед фотографом, тщась придать своей грузной и неуклюжей фигуре ту импозантную многозначительность, которую он в себе ощущает как хозяин денег. В отличие от Федотова жизненные конфликты в жанровых сценках Шмелькова обычно подспудны; они прячутся за благозвучием подписи и внешней идилличностью ситуации; лишь едва заметная усмешка художника, умело сопоставленные мотивы, мимика, жесты героев проливают свет на истинное положение вещей. Шаржи Шмелькова всегда умеренны и изящны, они не переходят в гротеск; психологические конфликты персонажей намечены по-федотовски тонко, сюжет раскрывается с подкупающей литературной обстоятельностью, правдивой достоверностью. Искусство Шмелькова оказалось — и хронологически и по существу — связующим звеном между жанровой графикой первой и второй половины XIX века.

Начиная с 1860-х годов на первый план в русской графике выходит жанрово-повествовательная композиция с обилием подробностей; при этом известная идилличность, еще присущая работам Шмелькова, постепенно замещается более напряженной, откровенной социальностью, на первых порах не столько обличительного, сколько сострадательного порядка. Этот круг работ имеет тесные аналогии с живописью тех лет, с ее демократической, гражданственной ориентацией, интересом к разнообразным сторонам житейской прозы.

Не только жизненная правда, но и жизненное правдоподобие, натуральность изображенного, непременно составленного из подобных действительности элементов, становятся первоочередной заботой графиков и критерием художественной ценности произведений. Отсюда — тщательная выписанность, отделанность мельчайших подробностей: добросовестность не только наблюдения, но и воспроизведения жизни. При этом внимание художника преимущественно фиксируется на судьбе отдельного человека (чаще из крестьянского сословия), на горестных перипетиях его жизни. Множество подобных графических жанров оставил В. Перов («Путник», 1873, «Ходоки-просители»). В области графики Перов выступал весьма разнообразно: то он веселый насмешник, подмечающий комичные положения и уморительные ситуации, то задумчивый лирик, небрежно роняющий штрихи на лист бумаги, то суховато-дотошный рисовальщик, внимательный к мельчайшим реалиям окружающего мира. Бытовой жанр занимал видное место в творчестве А. Корзухина, а также М. Клодта — «Перед отъездом» (1882), А. Морозова — «Выход из церкви в г. Пскове» (1883), И. Прянишникова — «Охота пуще неволи», Н. Ярошенко — «Слепой старик нищий» и многих других.

В иных работах этого круга проскальзывал оттенок умильной слащавости или анекдотично-поверхностный взгляд на вещи. В частности, этим грешили листы весьма плодовитого художника Н. Загорского.

91. П. Соколов. Охотник с собакой. Вторая половина XIX в.

На протяжении второй половины века графический рассказ постепенно усложняется; он теперь нередко критически разбирает мир, обрастает новыми сюжетными поворотами, новыми персонажами; появляются графические листы почти картинного плана. Таковы, в частности, большие по размерам цветные акварели П. Соколова «Взимание недоимок» (1867), «В кабинете директора театров Сабурова» (1869), «Охотники на привале» (1872), «Нищие-странники» (1872), «Родины в поле» (1873), «Охотник с собакой» *(илл. 91)*.

Фабульность, литературность изложения, интерес к среде и героям в подобных работах сближали их с русской классической литературой. Поэтому вполне закономерным оказалось в 1860-е — 1870-е годы широкое обращение художников к жанру иллюстрации. Заметное место она заняла и в творчестве Соколова. Его рисунки к «Запискам охотника» И. С. Тургенева (1867), поэмам Н. А. Некрасова (70-е гг.) сделаны в духе станковых акварелей. Наибольшую известность принесли Соколову иллюстрации к «Мертвым душам» Н. В. Гоголя, над которыми он работал на протяжении 1880-х — 1890-х годов, выполнив их в цветном и черно-белом варианте. Достоинство этих рисунков заключено в правдивом, доподлинном воспроизведении жизни гоголевской Руси, почти современником которой художнику довелось быть.

«...Это огромное и счастливое условие, которого нет ни у кого из других наших художников и которое, помимо таланта и проч., проч., главнейше и помогло ему так живо и верно воспроизвести не только лица того времени, но костюмы, всю обстановку их домашнего быта, в которой заставал их, нечаянно приезжая к ним, Чичиков. В этом отношении, по-моему, рисунки Соколова имеют историческое даже значение,— отмечал писатель С. Н. Терпигорев.—...История русской литературы скажет большое Вам спасибо за сохранение этих лиц в издаваемых Вами рисунках» [34].

В аналогичном русле развивалось творчество М. Башилова. Правда, его рисунки к «Горю от ума» А. С. Грибоедова (1862), «Губернским очеркам» М. Е. Салтыкова-Щедрина (1868—1870) обладают значительно меньшей обличительной силой, нежели их литературные источники; образы окрашены лишь легкой иронией, никогда не поднимающейся до гневного пафоса, но в иллюстрациях тщательно воссозданы среда, обстановка, типы. Художественное имя Башилову создали иллюстрации к роману Л. Н. Толстого «Война и мир», за работой над которыми внимательно следил сам писатель, помогая художнику советами, благодаря чему эти рисунки стали своего рода историографическим документом.

К нетленным образам Гоголя обратился в 1860-е — 1870-е годы П. Боклевский, создавший на мотивы его произведений литографированный альбом «Бюрократический катехизис», а позднее запечатлевший обширную галерею героев «Мертвых душ», которая отныне

стала едва ли не образцом при графической интерпретации этой поэмы. Образам Боклевского присуща удивительная достоверность. Он был почти современником Гоголя и впоследствии вспоминал, что хорошо знал людей, подобных гоголевским героям. Высокую оценку получили эти иллюстрации в литературных кругах. «Я видел оригиналы его иллюстраций к «Мертвым душам»,— писал В. Г. Короленко,— это были рисунки карандашом и соусом, в старинной манере, с необыкновенно тонкой отделкой. При тогдашних средствах воспроизведения рисунков эта тонкость в передаче совершенно исчезала... Лучших иллюстраций к Гоголю, после рисунков Боклевского [в оригинале], я не встречал, а Павла Ивановича Чичикова я уже иначе и не представляю, как в образе, данном Боклевским» [35].

В том же ряду стоит литографированный альбом «Щедринские типы», над которым работал на протяжении 1870-х — 1880-х годов художник А. Лебедев.

Если литературные образы-типы персонифицировали преимущественно отрицательные черты человеческих характеров, то в станковой жанровой графике второй половины XIX века появились образы-типы, наблюденные непосредственно в жизни; от них исходит истое достоинство, уверенная сила. Так воспринимаются образы крестьян в интерпретации В. Максимова, оставившего большое число энергичных, пластически веских рисунков такого рода. Несколько позднее с аналогичной трактовкой — но уже представителей рабочего класса — мы встретимся в творчестве Н. Касаткина, неуклонно и последовательно разрабатывавшего эту тему не только в живописи, но и в графике. Уверенной хозяйкой жизни предстанет на его акварели 1905 года «Ткачиха».

Рядом с бытовым рисунком на современную тему в станковой и иллюстрационной графике второй половины века отчетливо прослеживается жанр исторический. Он также развивался в русле общих тенденций времени и имел ясно выраженный бытовой уклон. Найти для мотивов современной жизни исторические аналогии и таким путем как бы возвеличить их — таков подспудный смысл этого явления. И действительно, проза жизни в ореоле истории приобретала новое красноречие, новую убедительность. В этом, в частности, убеждают станковые карандашные рисунки В. Шварца, а также его иллюстрации к роману А. К. Толстого «Князь Серебряный».

Мир, сбросивший во второй половине века романтические тоги, флер условных представлений, открывался взорам графиков в необозримой широте и требовал штудий, этюдов, неустанных наблюдений.

Настойчивое постижение натуры особенно заметно в графическом пейзаже той поры. Тщательно, досконально анализировал растительное царство, уголки природы И. Шишкин (*илл. 93*). Его скрупулезные рисунки всегда старательно растушеваны, завершены. Не менее филигранно отделаны многочисленные пейзажные офорты Шишкина, где каждая травинка, каждый листок проработаны почти с ювелирной доскональностью. Множество пейзажных карандашных миниатюр хранит творческое наследие Ф. Васильева. Обычно они любовно и тонко прорисованы во всех деталях. Художественное око Васильева нацелено на прозаические, но лирически окрашенные мотивы («Пристань на Волге», «Облачный день», «Волга у Ширяева буерака», *илл. 92*).

В графических пейзажах А. Саврасова разлиты печаль, задумчивая грусть. Голые стволы деревьев стынут на фоне прозрачной безбрежности неба. Сонная гладь талой воды и хрупкий кустарник, просторы, безлюдье, тишина («Весенний пейзаж», 1876, *илл. 94*). Лирическим настроением проникнуты пейзажи В. Переплетчикова («Первый снег», «Весна», «На Двине

94. А. Саврасов. Весенний пейзаж. 1876 г.

92. Ф. Васильев. Волга у Ширяева буерака. 1870 г.

93. И. Шишкин. Пейзаж. 1890-е гг.

95. В. Суриков. Портрет О. В. Кончаловской. 1888 г.

начинается буря»). Как правило, они исполнены акварелью или карандашом. Пустынные околицы, покосившиеся избенки, зимние дороги, весенние перелески неодолимо влекли графиков-пейзажистов. Художники видят родную природу в грустной и нищей безответности. Они любуются ее национальной самобытностью и одновременно печалятся ее печалями. В графических пейзажах того времени, как правило, нет остроты сопоставления композиционных мотивов, нет неожиданных точек зрения — картины природы удивительно привычны, обыденны. Их красота — это красота прозы, их философия — это философия раздумий о скудной и убогой российской действительности. В подобных пейзажах, разумеется, нет активных призывов к изменению мира. Но они по-своему критично-обличающи и органично вплетены в общую панораму искусства того времени.

Освободительные идеи, носившиеся в воздухе России пореформенной поры, шлифовали и гранили человеческие характеры. Естественно, это находило живой отклик в графическом портрете. Сознание нравственного долга, духовное горение, одержимость высокой идеей — таковы непреложные черты людей, запечатленных на графических портретах 1860-х — 1870-х годов. Вспомним портрет «Художник И. Крамской за работой», исполненный Н. Ярошенко, или «Автопортрет» И. Крамского (1863, акварель). Озаренные идеей служения долгу портретные образы особенно характерны для творчества Ярошенко («Прогрессистка», «Девушка в шали»). Духовная жизнь человека на этих портретах отличается известной однозначностью. Художника интересует личность как выразитель общественных интересов, передовых умонастроений эпохи. В большинстве случаев это портреты-типы.

В 70-е — 80-е годы в графическом портрете обозначается другая линия — портрет, граничащий с жанрово-бытовым изображением. Много отличных жанровых портретных зарисовок, великолепных по мастерству, живости впечатления, по верности наблюдений, красоте композиций, оставил И. Репин. Среди них: «Чижов на смертном одре» (1877), «Вера Репина с куклой на диване» (1878), «Е. Г. Мамонтова за чтением» (1879), «Н. Н. Стасова за вязаньем» (1887) и другие. Графическое наследие Репина с трудом поддается учету [36]. Но наиболее значительным вкладом этого мастера в графику представляется созданная им портретная галерея, самые примечательные произведения которой приходятся на 90-е годы. Она отмечена могучей силой творческого экстаза, которому отдается сам художник и которой он оделяет свои модели. В портретном графическом искусстве Репин словно одержим задачей насытить образы сокровищами человеческих мыслей, чувств, выявить мощную притягательность реального мира. Среди его созданий — артистичные, подобные выполненному за один сеанс наброску портреты Л. Н. Толстого, которого художник запечатлел в различные мгновения жизни: за работой, аккомпанирующим на рояле, за шахматами. Большинство этих зарисовок датировано 1891 годом, в них ощутима интенсивность духовной жизни модели.

Вдумчивая сосредоточенность отличает групповой портрет Э. Л. Праховой и Р. С. Левицкого (1879), в нем есть особая бережность, чистота. В мире творческого воодушевления живет на репинском портрете актриса Э. Дузе (1891); это эффектный, торжественный рисунок. Есть среди карандашных портретов Репина подлинно живописные, словно имитирующие мазок кисти листы, с интенсивной игрой черно-белых пятен и с чисто репинским вкусом к телесности изображения («Н. И. Репина за раскрашиванием майолики», 1891; портрет Е. Д. Баташевой, 1891, *илл. 96*); есть сугубо графичные, где линия легкая, узорная; есть беспорядочные, нервные штрихи и силуэты, плавные, певучие контуры или наполненные светом, воздухом изображения («Девочка Ада», 1882). Каждая манера отлично выражает состояние, дух модели, основной «нерв» портрета. Все произведения отмечены прикосновением большого таланта, и это объединяет их в единую репинскую сюиту.

Важный раздел творчества И. Репина 1870-х — 1890-х годов составляют произведения на литературные темы и собственно иллюстрации. Его таланту была созвучна русская классическая литература с духовной силой ее героев, их полнокровной реальностью, выпукло очерченной средой. В свое время В. Стасов писал: «Новое русское искусство так крепко обнялось с русской литературой и творчеством, как, быть может, ни одно другое искусство в Европе... Наша литература и искусство — это точно двое близнецов неразлучных, врозь немыслимых» [37].

Репин иллюстрировал Гоголя, Чехова, Пушкина, Л. Толстого. Нередко сюжеты литературных произве-

дений Репин использовал в своих картинах. Так случилось с психологически точными рисунками к «Запискам сумасшедшего», из которых родилась картина «Поприщин» (1882), восторженно встреченная современниками.

Иной тип рисунка связан с именем В. Сурикова. В большинстве — это эскизы или этюды для будущих картин; среди них встречаются листы, посвященные какому-либо одному персонажу или мотиву, который художник настойчиво штудирует, отрабатывая необходимые для замысла образ, жест, позу. И это закономерно. В 80-е — 90-е годы художественные задачи многократно усложнились. Освоение графикой новых граней жизни, новых идей, тем, образов потребовало от нее большего пластического богатства, красоты, типической емкости.

Среди этюдов Сурикова немало превосходных, законченных по мысли рисунков *(илл. 95)*. Таков образ старшей дочери Меншикова — олицетворение надломленной, хрупкой юности, тонально богатая, необыкновенно красивая по цвету и композиции акварель (1882); таков пластически и колористически цельный портрет С. А. Кропоткиной (1882). Суриков предпочитал в графике работать акварелью. Даже контурные рисунки он нередко исполнял кистью, превосходно ею владея. Многие графические этюды, которые Суриков делал как вспомогательные, ныне воспринимаются как глубокие образы, несущие типические черты русского национального характера. Таков рисунок стрельца, свободолюбивого и непокоренного (1879); такова голова русского солдата (1898) — этюд к картине «Переход Суворова через Альпы»; таково изображение Е. Пугачева (1910), С. Разина (1911) — портреты огромной силы и страсти.

Этюдные поиски Сурикова лежали в русле его исторической живописи, где строй картины определялся не только и не столько достоверностью воссозданной среды, сколько полновесностью характеров, их яркой национальной окрашенностью, психологической масштабностью. Даже в изображении нищих, юродивых у Сурикова заметны поиски цельных народных натур. Не сострадание к обездоленному народу, свойственное народникам, а восхищение могучей силой человека как представителя народа, за которым будущее,— таковы новые и важные черты, которыми в 1880-е — 1900-е годы Суриков обогатил русскую графику.

Это, разумеется, никак не означает, что Суриков был равнодушен к антуражу. Напротив, как художник-историк он и в графике уделял этой стороне немало внимания, тщательно выискивая и зарисовывая костюмы, архитектуру, орнаменты народной утвари и т. п., чему посвятил множество акварельных листов. Его акварели, как правило, звонкие, яркие, нарядные. Это отвечало и новым художественным задачам при интерпретации народных образов.

Для юбилейного издания произведений М. Ю. Лермонтова (1891) Суриков сделал иллюстрации к «Песне про купца Калашникова». Интерес художника к русской классике закономерен, так как в ней оживали «то же самое настроение и мысль,... то самое чувство и глубокая национальность, та самая потребность раньше всего схватить и выразить тип, характер...»[38].

Литературная иллюстрация заняла видное место в искусстве 1880—1900-х годов. Заметным явлением в этой области оказались работы Д. Кардовского, ученика И. Репина и П. Чистякова. От обоих учителей Кардовский усвоил серьезность в решении каждой задачи, вкус к материальному воспроизведению среды, строгую дисциплину рисунка. Свои силы в графике он пробует еще будучи студентом, но выдвигают его в ряды крупных иллюстраторов начала века эмоционально тонкие, живописно богатые рисунки к рассказу А. П. Чехова «Каштанка» (1903, *илл. 97*), а также чеканно изящные, хотя и несколько суховатые — к «Невскому проспекту» Н. В. Гоголя (1906). Историческая достоверность, умелое решение мизансцен отличают более поздние иллюстрации Кардовского к комедии А. С. Грибоедова «Горе от ума» (1912).

96. И. Репин. Портрет Е. Д. Баташевой. 1891 г.

Видное место в литературной иллюстрации 1890-х годов заняли рисунки Л. Пастернака к роману Л. Толстого «Воскресение» *(илл. 98)*. Писатель сам просил художника иллюстрировать роман и знакомил с ним Пастернака еще в рукописи. Близость к Толстому помогла углубленному восприятию романа — художник прочитал духовную драму как драму социальную. Пастернак насытил рисунки материалом жизни, во многом дополнив те или иные сцены собственными наблюдениями. «Отец делал зарисовки там же, откуда писатель черпал свои наблюдения, в суде, пересыльной

97. Д. Кардовский. Иллюстрация к рассказу «Каштанка» А. П. Чехова. 1903 г.

тюрьме, в деревне, на железной дороге,— вспоминал впоследствии сын художника Б. Л. Пастернак.— От опасностей отступлений спасал запас живых подробностей, общность реалистического смысла» [39]. Каждый эскиз внимательно просматривался Л. Н. Толстым. После окончательного одобрения рисунки воспроизводились в «Ниве», а копии оригинала отсылались в Париж, Лондон, Нью-Йорк, где тогда также издавали «Воскресение».

Тесно общаясь с Толстым, Пастернак сделал также множество жанровых рисунков, запечатлевших великого писателя и членов его семьи в Ясной Поляне. Эти рисунки имеют не только художественную, но и историческую ценность.

В конце 1890-х — начале 1900-х годов к иллюстрации обратился С. Коровин. Тонкая эмоциональность, социальная окрашенность, понимание психологии «маленького человека» характеризуют его рисунки к «Шинели» Гоголя.

В те годы литературная иллюстрация часто привлекала внимание живописцев. Во многом этому способствовали юбилеи Пушкина и Лермонтова. На страницах юбилейных изданий встретились крупные имена: А. Архипов, В. Васнецов, И. Левитан, С. Малютин, В. Серов, В. Суриков и другие.

В созвездии ярких талантов особым светом засияло дарование М. Врубеля. В его иллюстрациях поэма М. Ю. Лермонтова «Демон» получила новую художественную реальность *(илл. 99)*. На романтический мир овеянного легендами Кавказа легли отблески мучительных философских раздумий Врубеля, а сила его таланта сообщила художественную мощь графическим образам. Голова Демона запечатлена на фоне грозных, холодно-бесстрастных кавказских вершин (акварель, 1890). Демон Врубеля тяготится своим одиночеством, ему холодно, неприютно в мире. Полный тоски взор, спекшиеся губы выдают накал его душевных мук и жажду земной, человеческой любви.

Присущее Врубелю нерасторжимое единство фантазии и реальности пропитывает и другую великолепную иллюстрацию к этой поэме: «Несется конь быстрее лани, храпит и рвется, будто к брани». В стремительности движения коня со всадником словно оживают былинные представления о сказочных чудо-богатырях. Сила вдохновенного порыва, которая неизменно владеет персонажами Врубеля, получает в рисунках к «Демону» свободное художественное выражение. Мозаичная россыпь штрихов и пятен образует декоративное узорочье листов, которое гармонично сочетается со строгой пластической лепкой форм. Форма рождается как бы из хаоса мирозданья и сразу же обретает классическую четкость, убедительную осязаемость, что обнаруживает в художнике не только артистичного рисовальщика, но и прирожденного аналитика.

Благотворно сказалась на творчестве Врубеля школа Чистякова. «Чистяков приобщил его к пониманию рисунка, как построению формы, развил в нем способность видеть натуру, строить рисунок, расчленять его, подчинять его целому» [40].

Подлинной стихией врубелевского таланта был анализ различных состояний человеческого духа. Беспредельное отчаяние источает фигура рыдающей Тамары (лист «Не плачь, дитя, не плачь напрасно»). Напряженные ритмы ниспадающих, словно струящихся линий отлично выражают идею безграничной человеческой скорби; полон внутреннего огня склонившийся у ее изголовья Демон; выразительный силуэт, вдохновенное лицо дают ощутить кипение его мятежных страстей.

Герои Врубеля не просто выражают те или иные чувства: они порождают бурный поток эмоций, заключаемых художником в отшлифованную пластическую форму. Недаром талант Врубеля-иллюстратора отзывался лишь на литературу, воплотившую крупные характеры, незаурядные судьбы. Фауст и Гамлет, Моцарт и Сальери, Пророк — таков далеко не полный перечень созданных им графических образов.

Глубина психологических откровений Врубеля отозвалась в его творчестве множеством графических портретов; они выполнены в технике карандаша, акварели, пастели. Потаенная жизнь человеческой души предстает здесь почти обнаженной, а структурная

четкость форм и наслаждение художника «бесконечными изгибами натуры» выступают с полнотой и наглядностью.

Интересны портреты С. Штукенберга (1884), скульптора П. Бромирского, многолика серия цветных и однотонных изображений Н. И. Забелы-Врубель *(илл. 100)*; весьма разнообразна серия автопортретов художника, увековечивших беспокойство, смятенность его чувств. Великолепен монументальный портрет В. Я. Брюсова (1906): монолитный силуэт, одухотворенное лицо, трактованное в традициях древнерусской иконописи.

Среди карандашных рисунков Врубеля сохранилось немало композиционных портретов и жанров, выполненных им во время пребывания в больнице и много лет спустя переданных его лечащим врачом профессором Н. И. Введенским в дар Третьяковской галерее. Рисунки датированы 1903—1904 годами. Это скромные, лишенные каких бы то ни было нарочитых эффектов изображения. Люди внешне спокойны; их фигуры и замкнутые, сосредоточенные лица как бы всплывают из пелены нервных, кристаллообразных штрихов. Подлинной жизнью живут здесь вещи — в беспорядке брошена измятая шаль, хаотично громоздятся на постели горы подушек — все в этих предметах выдает душевный разлад их обладателей.

Мир неодушевленной природы поверял Врубелю свои тайны. Чуткий глаз и искусная рука художника безошибочно улавливали красоту природных форм, их загадочную логичность, соразмерность («Роза в стакане», акварель, *илл. 101*; «Глицинии», карандаш). Но, аналитически членя и «разнимая» природные формы, Врубель никогда не упускал из виду их причастность к большому миру, неизменно сохраняя чувство целостности, масштабности явления или предмета. Подобная синтетичность художественного мышления была провозвестницей нового этапа русской культуры в целом и русской графики — в частности.

XX век вступал в свои права, предписывая искусству новое ощущение напряженности жизни, новую восприимчивость красоты. При этом привычная конкретность произведений с повествовательно ясным изложением темы, сюжетной наглядностью постепенно замещается в графике философски обобщенными картинами мира, нередко тяготеющими к откровенно декоративным формам с отчетливо выявленным зрелищным началом. Изображения становятся более многозначными. В иных произведениях живет предчувствие неизбежных перемен или утрат, и они несут следы трагической раздвоенности сознания художника. Как следствие всего этого — появление разного рода теоретических платформ, лозунгов, художественных течений, группировок.

Особенно важный и заметный след в области графики оставило объединение «Мир искусства», о котором уже шла речь в разделе живописи. Талантливость, огромная эрудиция, безупречный вкус его мастеров помогали безошибочно выбирать и пропагандировать на страницах журналов («Мир искусства», «Художественные сокровища России», «Аполлон» и др.) прекрасные творения человеческого гения, что плодотворно влияло на художественную и графическую культуру в целом. Последовательный интерес этих художников к шедеврам старого искусства, к старинным

98. Л. Пастернак. Иллюстрация к роману «Воскресение» Л. Н. Толстого. 1898 г.

увражам приобщал нашу графику к живительным художественным традициям, к достижениям мировой культуры.

На долю графиков-мирискусников выпала также честь как бы заново открыть художественные закономерности искусства книги. Именно эта плеяда рассматривала художественно оформленное издание как гармонично согласованный во всех частях и деталях организм, нормальная жизнедеятельность которого требует стилевой общности с литературным источником, а также умелого использования многоликих возможностей шрифта, орнамента, полиграфии. Вопросы полиграфии занимали особое место в деятельности мирискусников. Они старались — по мере возможности — приобщать русскую полиграфию к новейшим достижениям Запада. Эти мастера переключили внимание художественной общественности от прочно устоявшейся жанровости и станковости книжных композиций к целостным графическим ансамблям, не потеснив при этом права сюжетной иллюстрации. Подлинно вдохновенные произведения мирискуснической графики по праву заняли место среди классических творений русского искусства. Интерес к искусству книги у мастеров «Мира искусства» в немалой степени был

99. М. Врубель. Иллюстрация к поэме «Демон» М. Ю. Лермонтова. 1890—1891 гг.

порожден их пропагандистскими устремлениями, желанием «распространять подлинное искусство в обиходе человека», в среде народа. Вполне закономерно, что именно эти художники после Октябрьской революции приняли самое деятельное участие в оформлении изданий «Народной библиотеки».

Большинство работ мирискусников, получив заслуженное признание современников, а позднее и потомков, прочно вошло в историю русской графики. В первую очередь здесь должны быть названы имена А. Бенуа, М. Добужинского, К. Сомова, Е. Лансере.

Имея за плечами большой художественный опыт в области живописи и театральной декорации, Бенуа обратился к книжной иллюстрации. В 1899 году он принял участие в оформлении трехтомного издания сочинений А. С. Пушкина, исполнив виньетки и иллюстрации к «Пиковой даме». Гений Пушкина в течение долгих лет освещал графику А. Бенуа. Стали классикой его иллюстрации к «Медному всаднику» *(илл. 110)*. Начало работы над ними приходится на 1903 год. Бенуа создал серию из 32 рисунков тушью, имитирующих гравюру на дереве с цветной подложкой. Наиболее известный рисунок Бенуа для первого варианта фронтисписа вырезала на дереве А. Остроумова-Лебедева.

Основным героем у Бенуа, как и у Пушкина, является Петербург. Психологический подтекст поэмы, ее лирическая сторона меньше занимали иллюстратора, в центре его внимания — единоборство страждущего, мятущегося человека с неумолимым, величественным городом. Эту тему художник настойчиво варьирует в многочисленных набросках, эскизах, вариантах. Ледяные порывы ветра, беспросветная пелена дождя, угрюмые граниты набережной, пустынные просторы площадей, тусклое серебро лунного света — все в городе враждебно человеку, создает атмосферу отчужденности... И как апофеоз этой идеи — победоносный силуэт того, «чьей волей роковой над морем город основался». Город, созданный Бенуа, трагичен и беспощаден, а не только величав и прекрасен.

Бесспорные достоинства рисунков Бенуа по заслугам оценивали его современники: «Сейчас я видел два первых номера «Мира искусства»[41] и никак не могу устоять против соблазна написать Тебе несколько слов,— обращается к Бенуа И. Грабарь.— И прежде всего по поводу Твоих иллюстраций, совершенно меня очаровавших»[42]. Восторженно отзывался об иллюстрациях к «Медному всаднику» и соратник А. Бенуа Л. Бакст: «Знаешь ли, какой oeuvre самый значительный до сих пор в твоей артистической жизни? Не колеблясь ни на секунду, могу сказать — «Медный всадник». ...Я считаю цикл «Медного всадника» настоящим *перлом* в русском искусстве... Здесь такая, сказал бы я, бешеная влюбленность в «Петра творенье», здесь, действительно, «реки державное теченье» и «скука, холод и гранит», и «Медный всадник» останется в русском искусстве как образец любовного, художественного изображения *родины*...»[43]

Несмотря на известные разногласия с Бенуа, не удержался от похвалы его великолепных иллюстраций и честный ценитель чужого творчества И. Репин: «Я очень люблю его иллюстрации к «Медному всаднику» Пушкина: в них есть смелость и воображение...»[44] — говорил он.

100. М. Врубель. Портрет Н. И. Забелы-Врубель. 1902 г.

101. М. Врубель. Роза в стакане. 1904 г.

Очень охотно обращался Бенуа к детской книге. Его иллюстрированная «Азбука в картинках» (1905), полная озорства, выдумки, декоративных находок, орнаментального богатства, снискала заслуженную популярность и оказалась едва ли не основоположницей этой разновидности книжного искусства в советское время.

Легкость и непринужденность, с которой мирискусники решали вопросы сюжетного и орнаментального единства, открыли им многообещающие перспективы в сфере детской книги: праздничная нарядность, щедрая фантастичность композиций этих художников создавали в книгах для детей тот особый мир волшебства и веселых затей, в котором так уютно чувствуют себя маленькие читатели. Несколько позднее много и охотно работали в этом жанре так называемые младшие мирискусники — Д. Митрохин, С. Чехонин, Г. Нарбут.

Детская иллюстрированная книга заняла видное место в искусстве 1890—1900-х годов. В этой области удачно соединились собственно мирискуснические тенденции с находками художников Абрамцевского кружка, которые усиленно пропагандировали произведения народного искусства и в понимании «русского народного духа» во многом исходили из творчества В. Васнецова. Свой стиль детской книги создала в конце 80-х годов Е. Поленова, удачно сочетавшая в композициях условность сказочного жанра с доподлинностью мотивов народного творчества. С именем художницы связан особый тип книжки-картинки, где тонко выполненные сюжетные акварели, красиво написанный от руки шрифт и щедрая орнаментация составляли одно целое. Наиболее известна в оформлении Поленовой народная сказка «Война грибов», записанная художницей со слов ее бабушки. Графические образы этой книжки проникнуты добрым, светлым мироощущением, в них выражен «поэтичный взгляд русского народа на русскую природу» — задача, которая особенно увлекала художницу. Работы Поленовой встретили горячее одобрение у В. Стасова, А. Бенуа. Широко использовал в оформлении книг для детей традиции народного искусства С. Малютин; особенно охотно он иллюстрировал сказки А. С. Пушкина. Определенный стиль в детской книге создал И. Билибин, положивший в основу своей графики доскональное знание древнерусского искусства, особенно XVII века, с его праздничностью цвета, тщательностью в обработке деталей, графичностью форм, их чеканную линеарность, плоскостность, щедрую орнаментальность. В иллюстрирование фольклора Билибин внес принцип научного историзма: в его рисунках любая деталь или подробность имеют едва ли не документальную обоснованность. Одна из лучших оформленных Билибиным книг «Сказка о золотом петушке» А. С. Пушкина (1906—1907, *илл. 104*). Рисунки остросоциальны, в них есть элемент гротеска, успешно использованы приемы народного лубка. Действие в композициях развертывается параллельно плоскости листа. В иллюстрациях Билибина меньше, чем у Поленовой, наивного простодушия, больше изысканной ироничности, а подчас и холодка.

Билибин выработал свой собственный, напоминающий труд гравера метод работы: сначала рисовал на кальке, затем переводил изображение на ватман, тщательно отделывая его колонковой кистью с обрезанным концом, добиваясь четкости контура, который заполнял краской.

Заметная роль в области отечественной предреволюционной графики принадлежала Е. Лансере (*илл. 103*). С момента издания журнала «Мир искусства» он, наряду с М. Добужинским, К. Сомовым, Л. Бакстом, И. Билибиным, становится одним из видных и постоянных его оформителей. Художник создает классически четкие, торжественные обложки, виньетки, заставки, инициалы также для журналов «Аполлон», «Художественные сокровища России», «Ежегодник общества архитекторов-художников». Несмотря на пышность и декоративность, рисунки Лансере всегда легко обозримы, конструктивно ясны. Этому способствует никогда не изменявшее мастеру чувство меры.

Но главный вклад Лансере в историю русской графики — его иллюстрации к «Хаджи Мурату» Л. Н. Толстого (1912—1916). Вольнолюбивым героем Толстого грезили в те годы многие художники. В иллюстрациях

102. К. Сомов. Портрет А. А. Блока. 1907 г.

103. Е. Лансере. Эскиз обложки для книги «Средневековая поэзия в миниатюрах». 1904 г.

судьба и личность Хаджи Мурата освещаются образами природы. В одних рисунках главенствуют чистые, радостные краски и природа выглядит царственно прекрасной, как и герой повести — Хаджи Мурат. В других акварелях — скрытые угрозы, тяжкие предчувствия; цвет становится густым, насыщенным. Именно так, а не путем психологических нюансов, раскрывает иллюстратор сложные перипетии трагической биографии героя. В рисунке «Хаджи Мурат с нукерами» ощущается радость бытия, стихия жизни, раскованной от традиционных условностей и тягот цивилизованного мира. Совершенно в другом эмоциональном ключе сделан лист «Шамиль с мюридами». Здесь величие лишено радости: триумфальный выезд Шамиля расточительно пышен, но парадный строй композиционного ритма, торжественный, сдержанный колорит лишь подчеркивают надменное одиночество имама.

Есть в серии и проницательные исторические портреты; таков портрет Николая I. Соприкосновение с темой оживило в памяти художника события революции 1905 года, а опыт сатирического рисовальщика помог наделить изображение гротескными чертами.

В официальной парадности архитектурных пейзажей Петербурга той поры, в заснеженных просторах его Дворцовой площади с символом российской полицейщины — полосатой будкой на первом плане также живет казенный дух столицы той поры.

С листов Лансере встает и колоритный быт народностей Кавказа, своеобычная красота его архитектуры, предметов обихода, орнамента. Общее впечатление дополняют изящество и красота убранства книги в целом, где соседствуют величавая приподнятость и мудрая простота. Но за этой простотой — годы кропотливого труда, тщательное изучение этнографического материала, а главное — длительная и настойчивая работа на натуре, в местах, что берегут воспоминания о полной тревог и мужества жизни Хаджи Мурата. Подобный метод работы сейчас для художников обычен. Тогда же он воспринимался как новое слово в искусстве книжной графики.

В иллюстрациях Лансере достигнута та полнота выражения неподдельной правды, которая является отличительной чертой лучших творений русской художественной школы. Рисунки экспонировались в 1915 году на выставке «Мир искусства» и встретили единодушное одобрение критики.

Как и для большинства мирискусников, необычайной притягательностью обладал для Лансере Петербург. Этому городу, его историческому прошлому художник посвятил множество рисунков, гуашей, акварелей: «Старый Никольский рынок», «Здание 12 коллегий», «Старый Зимний дворец в середине XVIII столетия» и другие. В них художник приветствует активное, действенное начало, заложенное в петровских реформах, нередко оживляет листы сценками из жизни трудового народа.

В еще большей степени владел Петербург творческим воображением М. Добужинского. Монументальная архитектура Петербурга, четкость его чугунных оград, пустынность гранитных набережных с бесстрастными сфинксами, серая пелена набухших влагой облаков — таков один из аспектов Петербурга в интерпретации Добужинского.

Не менее чутко отзывался Добужинский и на угрюмые откровения убогих петербургских трущоб, а также на хищные поползновения индустрии: железо и камень, дымные щупальца фабричных труб, плотоядно шарящие в свинцовом небе, и почти полное отсутствие человека; человек нивелирован, растворен в индустриальной панораме. Одушевленным здесь оказывается лишь Город. Выпив людскую силу и кровь, он как бы одухотворяется. Его глаза-окна, глаза-фонари мерцают болезненным фосфорическим блеском и словно жаждут новых жертв. Зловещие видения индустриального города, страх перед ним настойчиво преследуют Добужинского («Фабрика газов», «Город», обе — 1914). «Страшен большой город — серый, гигантский паук, который тихо сосет жизни тысяч... людей, медленно и беспощадно... Сонное бытие маленьких людей, беспросветные муки, тупая тоска, тупое отчаяние... Мне всегда кажется, что люди вечно страдают бессонницей, что у них даже нет счастья сна, а вся жизнь, унылая до ужаса, скучная ежедневная работа с серыми буднями и с серым отдохновением» [45], — так описывает свои впечатления от городских пейзажей Добужинского один из критиков.

Немало графических листов посвятил Добужинский русской провинции с ее неброской красотой и монотонным течением жизни, неожиданными капризами архитектуры или быта, осветив свои изображения грустной, чуть ироничной улыбкой («Провинция 1830-х

104. И. Билибин. Иллюстрация к «Сказке о золотом петушке» А. С. Пушкина. 1906 г.

годов», акварель, кар., 1907; «Чернигов. Улица», акварель, 1912).

Совершая поездки по Западной Европе, Добужинский отдает должное своеобразию зарубежных городов — пленительной неповторимости панорам Бельгии, внушительной импозантности или мягкому уюту итальянских городов, суровой отчужденности одетого в камень Лондона.

Заметную страницу в графическом творчестве Добужинского составляют портреты. Их отличают спокойное, уверенное мастерство, тщательная выверенность, но никак не манерность линий, силуэтов, легкая, экономная растушевка, полное отсутствие каких бы то ни было внешних эффектов, приязнь к модели, не лишенная, однако, известного официального холодка, распространяемого даже на самые дружеские зарисовки (портреты Л. Кореневой, Е. Лансере).

В период революции 1905 года Добужинский принимал активное участие в прогрессивных сатирических журналах.

Как и у всех членов объединения «Мир искусства», Петербург занимал важное место в творчестве А. Остроумовой-Лебедевой. Сочетавшая богатую одаренность с редким трудолюбием и интересом к эксперименту, Остроумова-Лебедева, ученица Репина, Матэ, посещавшая в Париже мастерскую Дж. Уистлера, поклонница изящного искусства японцев, а также итальянской гравюры XVI века, открыла новую страницу в истории русской деревянной гравюры. Своим самым первым учителем художница считала Дюрера, творчеством которого восхищалась и которое скрупулезно изучала — особенно «Апокалипсис».

Главной заслугой художницы является то, что она вернула самостоятельность художественной гравюре, которая до нее выполняла в русском искусстве лишь вспомогательные, репродукционные функции — даже в творчестве одаренных граверов, таких, например, как Матэ.

«...Я задалась целью уничтожить рутину и ремесленное направление, в которое попало это прекрасное искусство, и создать на месте ее оригинальную художественную гравюру,— вспоминала художница впоследствии.— ...Теперь все мои гравюры кажутся обычным явлением в области черной гравюры. Если их внимательно разобрать и рассмотреть технику, мои новые приемы резьбы, когда я в них прибегала то к белым, то к черным штрихам, то к сочетанию штрихов с отдельными линиями, а то и к взаимному действию черных и белых пятен,— станет ясным, что эти гравюры были основанием, истоком, откуда впоследствии выросла и развилась у нас оригинальная художественная черная гравюра» [46]. Освободив ксилографию от традиционной условности, Остроумова-Лебедева обновила ее творчески переплавленными достижениями итальянской и японской классической гравюры. В творчестве художницы жило стремление к синтезу жизненных впечатлений, к их строгой, ясной организации. Прирожденный пейзажист, она уверенно подчиняла явления природы спокойному и точному мастерству.

Петербург с его торжественно-величавой архитектурой, линейным ажуром чугунных оград, незабываемыми силуэтами зданий и изысканной цветовой гаммой покорил воображение художницы, навсегда заняв центральное место в ее творчестве *(илл. 106)*. Лаконичные и строгие произведения Остроумовой-Лебедевой лишены однообразия: в призрачном сиянии серебристого воздуха четко рисуются очертания венецианских дворцов и причудливых гондол («Венеция. Большой канал», ксилография, 1914, *илл. 105*); манят в сумеречные кущи романтичные аллеи виллы Боргезе (ксилография, 1911); в хмуром оцепенении застыли на воде у подножья зловещего дворца Бирона в Петербурге барки («Дворец Бирона и барки», ксилография, 1916).

Остроумова-Лебедева была не только талантливым гравером, но и талантливым колористом, о чем свидетельствуют ее акварельные пейзажи, живописные портреты и цветные эстампы. Свое тонкое понимание цвета, усиленное уроками Уистлера и изучением японской гравюры, Остроумова-Лебедева внесла и в область ксилографии, оказавшись в России зачинателем цвет-

105. А. Остроумова-Лебедева. Венеция. Большой канал. 1914 г.

ной деревянной гравюры. «В ней для меня была полная свобода действий,— вспоминала она.—...И я мою жажду живописи начала удовлетворять в цветной гравюре, открывая там новый путь. Мне легко было проводить в ней принципы, преподанные Уистлером. Законы светописи, пятна, воздушная пространственность — все, все, чему он учил меня, я легко применяла к новой, незнакомой для меня области искусства» [47]. В эстампах художница чуждалась пышных нарядных красок, предпочитая скромные, гармоничные сочетания.

Новаторские поиски Остроумовой-Лебедевой встретили поддержку в среде мирискусников, с которыми с 1898 года она была тесно связана. Особый интерес этого круга мастеров к печатным формам графики, их жажда обновления эстампа и пропаганда высокого художественного вкуса в продукции массового характера совпадали со стремлениями молодой художницы и с ее новаторскими начинаниями. «Я встречала у них поддержку в моем намерении создать новую гравюру»,— писала она.— «Серов очень ко мне внимателен, хвалит мой талант» [48].

Работы В. Серова, среди которых преобладали бытовой жанр, пейзаж, портрет, занимали особое место в мирискуснической графике. Открытый, благородный талант Серова испытывал подлинную, живую радость при соприкосновении с миром русского крестьянства, русской природы. Ироничная настроенность серовского искусства словно отступала перед надежной целостностью народных характеров, целомудренной красотой пейзажных панорам. Он любовался человеком в его счастливом единении с природой, и если сюжет позволял одарить изображение улыбкой, то эта улыбка теплилась добротой, бережной лаской («Мужичок с ноготок», «Баба с лошадью», 1898; «Набор», 1906). Серовские жанры заметно многозначнее своих предшественников. Художник как бы предлагает зрителю дополнить скупо брошенные им сюжетные намеки и

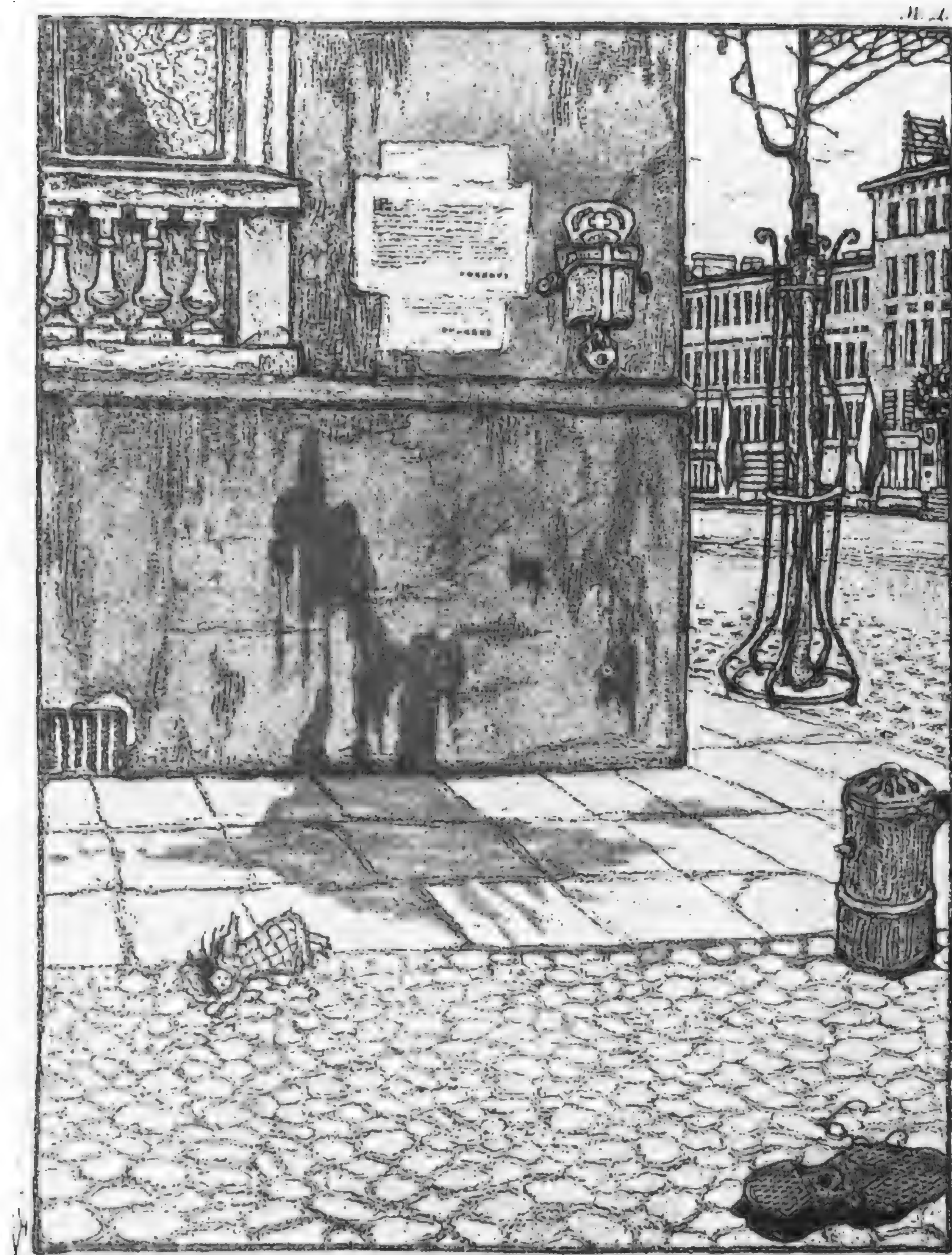
106. А. Остроумова-Лебедева. Широкая Нева в туманный день. 1912 г.

детали. Бытовая графика Серова свободна от жалостливо-сострадательных нот, в ней живет высокое представление о достоинстве, нравственной красоте человека.

Особая зоркость на неприглядные черты, подчас скрытые в недрах человеческих натур, закономерно привела Серова к иллюстрированию «Басен» И. Крылова — подлинных сокровищ для нелицеприятного исследования людской природы (1895—1911). Покоряющая выразительность этих иллюстраций поставила их в ряд классических созданий русского искусства. Переведенные самим художником в офорт, они получили новую устойчивость и остались высокими образцами иллюстраций к литературе подобного рода. Уже будучи зрелым мастером, Серов посещал мастерскую Матэ и занимался офортом. В этих иллюстрациях царствует линия. Чуткая и одушевленная, гибкая и наблюдательная, она говорит о скрытом коварстве или пустом тщеславии, о хитром расчете или трусливом благополучии, неизменно сводя образ к минимуму необходимого («Лев и Волк», *илл. 108*, «Мор зверей», «Волк на псарне», «Волк и Пастух», «Ворона в павлиньих перьях», «Лев в старости»). Каждый зверь у Серова оборачивается трактатом о человеческих характерах, каждая графическая ситуация несет следы мудрого взгляда художника на уродства людских взаимоотношений. Неприглядные человеческие черты получают у Серова наглядное воплощение; отвлеченные моральные нормы персонифицируются в конкретных образах животных, не утрачивая при этом широты толкования, силы типизации.

Воссоздание психологических и духовных особенностей человека в разноречивых и сложных сплетениях всегда оставалось центральной темой Серова, какому бы жанру или области искусства он ни отдавался. Именно поэтому подлинным призванием этого художника оказался портрет. Искусный карандаш Серова постигает глубины человеческих мыслей и чувств, его одухотворенная линия живет жизнью модели. Она словно впитывает сокровенные движения ее души, чтобы вернуть их зрителю многократно усиленными, очищенными («Девочки Боткины», 1906).

Портретную манеру Серова отличает особая грация, благородство («Портрет К. С. Станиславского», 1908; «Портрет Л. К. Нарышкина», 1910, уголь, пастель). Вместе с тем его мастерство разоблачительно по сути.



107. М. Добужинский. Октябрьская идиллия. 1905 г.

Ему приходилось писать и рисовать немало заказных портретов. А «он был слишком правдив,... чтобы не чувствовать органического отвращения ко всякой фальши и ходульности в искусстве»[49]. От проницательно-иронического взгляда Серова не могли укрыться непривлекательные стороны в характере модели, хотя нередко он и заключал их в рамки внешней репрезентативности (портрет О. К. Орловой, 1911, акварель; портрет К. П. Победоносцева, 1906, карандаш). По-настоящему параден (в лучшем смысле этого слова) монументальный портрет Ф. И. Шаляпина 1905 года — одно из самых значительных графических творений Серова. Острый глаз Серова побуждал его создавать и мгновенные портретные кроки (портрет Э. Изаи, 1903, карандаш). Он автор также целой плеяды утонченно грациозных натурщиц.

Разнообразное дарование Серова проявило себя и в эстампе — преимущественно офорте и литографии («Автопортрет», офорт, 1898; портрет писателя Л. Н. Андреева, 1907, литография; портрет композитора А. К. Глазунова, 1907, литография; портрет В. П. Портейкинского, литография).

Тонкая одухотворенность серовских портретов, порою доведенная до болезненной остроты, была знамением времени, равно как главою возникшей на рубеже двух веков новой школы портретного мастерства оказался и сам Серов.

Влияние Серова в разной степени испытали и непосредственные его ученики, например Н. Ульянов, и косвенные — Б. Кустодиев, учившийся у Репина. Уже в ранние творческие годы Ульянов создал ряд привлекательных, строгих портретов, экономно использовав выразительность линии: «Портрет матери» (1912), «Портрет К. Богаевского» (1912). В графических портретах Кустодиева живет умное, серьезное отношение к модели, а когда изображенные люди близки художнику — и теплота: портрет Ю. Е. Прошинской (1901), портрет З. Е. Розе (1904), «Семейный портрет», «Автопортрет» (оба — 1904, *илл. 112*), «Портрет И. Е. Ершова» (1905). Обычно в них нет ни композиционной эффектности, ни любования красотой линии, но есть особое, кустодиевское дружелюбие, приязнь к людям, интерес к человеку, отличающий лучшие художественные творения русской культуры. По-настоящему гуманистичны иллюстрации Кустодиева к повести Гоголя «Шинель» (1905). В них ощутимы и холодный лик Петербурга, бесстрастно взирающий на гибель «маленького человека», и сострадание художника к герою, и ироническая окрашенность литературного оригинала. Как и Серов, Кустодиев оставил незабываемую галерею обаятельных детских портретов (портрет Ирины Кустодиевой, 1906, и др.).

Заметная страница графического искусства начала XX века — портреты К. Сомова. Он портретировал преимущественно художественную интеллигенцию. Линия Сомова грациозна, точна, детали, как в миниатюре, отточены, завершены. Рисунок обычно чуть тронут сангиной или акварелью. Портрет А. Блока (1907, *илл. 102*) безошибочно построен на ритме выверенных линий. Лицо поэта болезненное, усталое, что подчеркнуто деликатной подцветкой, горестными складками у губ. Зеленоватые тени на лице, застывший, погруженный в себя взгляд; это — лицо-маска, но за ней угадывается напряженная жизнь духа. Изыскан, чуть надменен и замкнут в себе М. Добужинский на портрете 1910 года, холодно-изящен Е. Лансере (1907). В портретах Сомова есть своеобразная классичность. Она — и в желании художника воссоздавать модель не в жи-

108. В. Серов. Иллюстрация к басне «Лев и Волк» И. А. Крылова. 1895—1911 гг.

109. В. Серов. «Солдатушки, бравы ребятушки...» 1905 г.

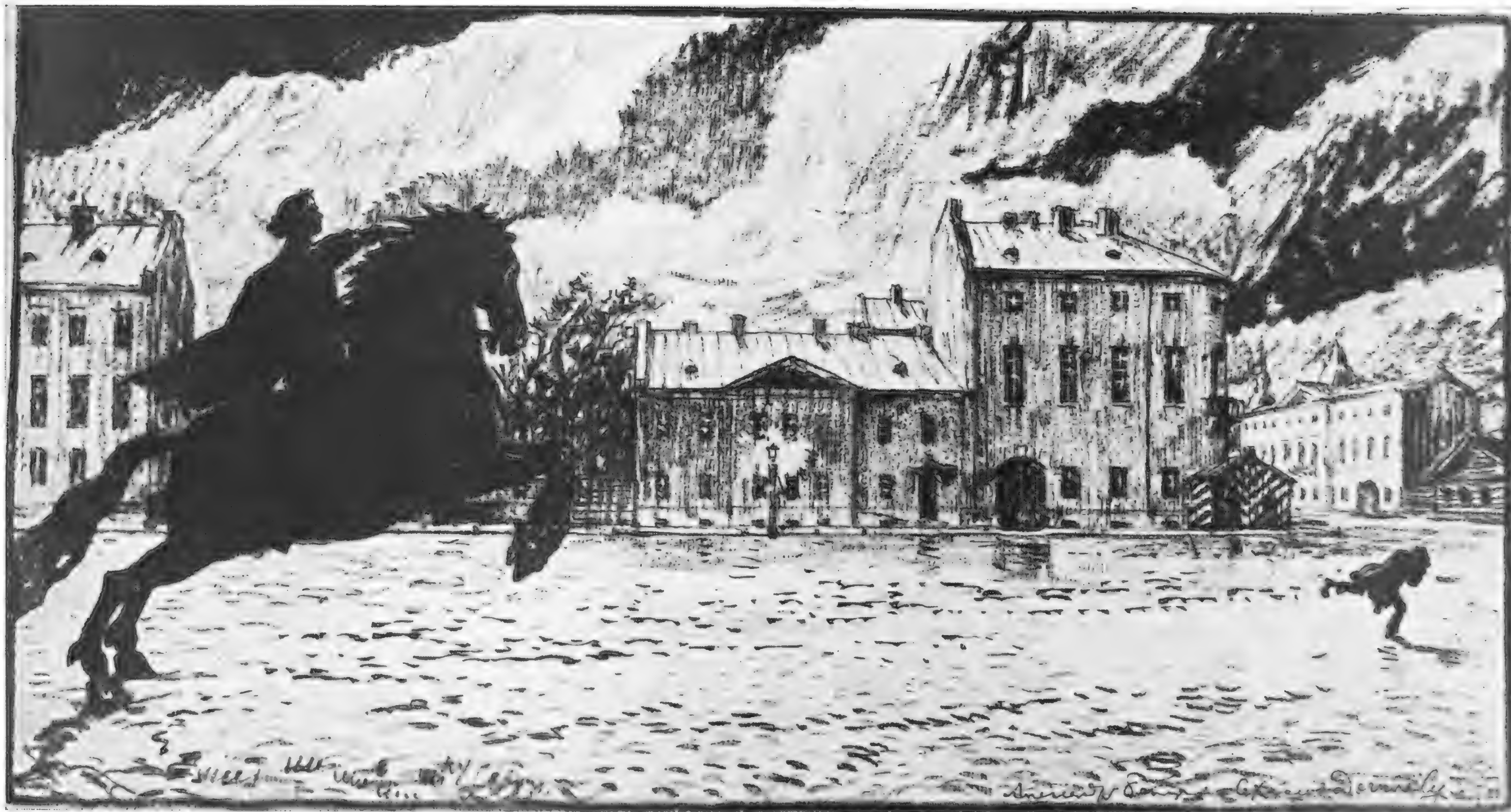
вой трепетности, а в объективной успокоенности, она и в структурной безошибочности пластической формы.

На рубеже XIX—XX веков заметно обострился интерес художников к человеческой индивидуальности, личность на портретах обогащается ощущениями, становится психологически более подвижной; человек теперь чаще изображается в интимной жизни, а не в ореоле общественных заслуг. Известная категоричность, прямолинейность оценки личности в портретах 1860-х — 1870-х годов уступают место недосказанности, активная целеустремленность заменяется философической созерцательностью, самоуглубленностью. Появляется много автопортретов. Графика насыщается разнообразием творческих почерков, манер, темпераментов.

Большинство портретистов — отличные рисовальщики, прошедшие строгую реалистическую школу, будь то школа Репина, Чистякова, Серова, Кардовского. Симптоматично, что в эти годы усиливается роль натурного рисунка в его академическом смысле. От этого периода сохранились богатейшие коллекции зарисовок натурщиков. Многолики и обычно очень крепко построены рисунки К. Сомова; в сложных движениях, замысловатых ракурсах изображает модель Л. Бакст; суховато, тщательно нарисованы натурщики А. Яковлевым. Столь же досконально прорисованы и несколько бесстрастны портретные рисунки А. Яковлева (портрет Н. Э. Радлова, 1913). Не без основания современники причисляли Яковлева к неоакадемическому направлению в искусстве.

Отличным рисовальщиком был ученик Д. Кардовского Б. Григорьев, художник свободной манеры, искусно владевший линией и нередко сообщавший жанровым рисункам оттенок иронии или гротеска, а в графических портретах — правдивый, темпераментный художник. Юность с ее тревогами, своенравием и мечтами смотрит с портрета девочки (1917, *илл. 113*). Таинственные всполохи ее глаз обжигают кипучей жизненностью. Выразительность портрета усилена свойственным художнику чувством живописной линии и пятна.

В ряду великолепных рисовальщиков и портретистов видное место принадлежало Ф. Малявину. Его преимущественно карандашные рисунки нередко подцвечены акварелью или пастелью. Малявин — подлинный виртуоз рисунка. Форма оживает, одевается плотью, «пляшет», «кружится», подвластная его таланту. Примечателен цикл автопортретов Малявина, выразительна его серия портретов Репина. Это — водопад линий, смелых, стремительных, лишенных изысканной



110. А. Бенуа. Иллюстрация к поэме «Медный всадник» А. С. Пушкина. 1903—1916 гг.

отточенности. Портреты Репина в большинстве случаев композиционны: художник за мольбертом, в кресле и т. д. Вдохновенны и артистичны зарисовки крестьянских женщин. Здесь царит игра декоративных эффектов, узорных линий, их тонких и неожиданных сплетений, а иногда — бархатистых и сочных живописных пятен. С редким мастерством, живописной страстностью исполнен Малявиным портрет скульптора В. Беклемишева в мастерской (1900, литография).

Много и успешно работал в области карандашного портрета Л. Бакст, нередко исполнявший портреты также в технике литографии. Мягкая живописная фактура, свободные модуляции литографского карандаша, сохраняющие иллюзию непосредственного рисования с натуры, оказались созвучными художественным поискам эпохи. Поэтому литография нашла широкое применение в области портрета. Полон внутреннего огня и одновременно — затаенной боли, тоски художник И. Левитан на литографии Л. Бакста, исполненной со свободной непринужденностью *(илл. 111)*.

Творческое воодушевление вложила в эту сферу художница Н. Войтинская-Левидова. Ревностный поборник этой техники, она была среди тех, кто старался утвердить в русском искусстве права оригинальной художественной литографии, избрав путь психологического литографированного портрета. В 1909 году по заказу журнала «Аполлон» Войтинская-Левидова исполнила серию портретов современников — видных деятелей русской культуры, справившись с теми психологическими задачами, которые ставила перед нею модель (портреты К. Чуковского, А. Бенуа, М. Волошина).

Просты, безыскусственны, тщательно нарисованы портреты И. Бродского: художник А. Любимов, писатель И. Ясинский, скульптор Н. Аронсон. Полны теплого чувства его зарисовки семейного характера («Спящая Лидочка», 1910). Репин отмечал в портретах Бродского «ясную и тихую любовь к жизни». Во время революции 1905—1907 годов Бродский и Любимов, будучи еще студентами, приняли активное участие в деятельности прогрессивных сатирических журналов, для которых они создали немало едких и острых рисунков.

Политическая графика периода первой русской революции — яркая страница отечественного искусства. Ее образы наполнены страстным протестом против существующего строя. Многие рисунки имели аналогии или прямые повторения в живописи, в частности известная картина С. Иванова «Расстрел» повторена им в рисунке и офорте. Мрачная картина казни запечатлена на рисунке Н. Шестопалова «На заре»: закутанные в белые саваны фигуры осужденных источают трагическое отчаяние. Столь же драматичны по сюжетам рисунки В. Сварога «Ответ царя», «Залп по Дворцовому мосту»; И. Симакова — «На баррикадах 4-й линии Васильевского острова»; А. Вахрамеева — «Расстрел» (журнал «Гамаюн», 1906, № 1); Н. Фешина — «Тишина» (журнал «Ювенал», 1906, № 1), Н. Пирогова — «Лихое дело» (журнал «Молот», 1906),

111. Л. Бакст. Портрет И. И. Левитана. 1899 г.

П. Добрынина — «Кошмар» (журнал «Леший», 1906). Этот круг работ характеризуется драматическим и серьезным, без тени сарказма или иронии, решением тем. Трагическое впечатление от изображенного создается умело выбранными графическими мотивами, их удачным сопоставлением с подписями. Подобные рисунки нередко существовали в виде отдельных литографированных эстампов, но чаще помещались в сатирических журналах, весьма многочисленных в период революции 1905—1907 годов. Бурный водоворот жизни едва ли не ежедневно порождал новые издания. Они молниеносно возникали и зачастую столь же молниеносно исчезали, успевая, однако, оставить след как в сознании читателей, встречавших их с жадным вниманием, так и в истории журнальной графики.

Каждый журнал, как правило, имел определенный круг художников, свое графическое лицо, хотя программа всех прогрессивных изданий — и более талантливо оформленных и ремесленнически бездарных (в пестром потоке журнальной продукции, к сожалению, встречались и такие) — была общей: обличение царского самодержавия, нелицеприятный показ беспринципности правящей верхушки. На острие сатирического пера попадали духовенство и сам Николай II, куцая конституция и черная сотня, кабинет министров и каждый из них персонально, действия Государственной думы и ее программы, карательные экспедиции и царские манифесты.

Большую роль в этом политически важном деле играли органы большевистской печати. Они поддерживали и пропагандировали на своих страницах издания с верной идейной ориентацией. Так, в частности, большевистская газета «Новая жизнь» большое внимание уделяла прогрессивному журналу «Жало», где в 1905 году были помещены политически четкие, сатирически едкие рисунки М. Чемоданова, а также журналу «Пулемет».

Журнал «Пулемет» ознаменовал выход в свет своего нового издания изображением на обложке «Его Рабочего Величества Пролетария Всероссийского», нарисованного художником И. Грабовским. За появившийся в журнале сатирический комментарий к царскому манифесту редактор издания Н. Шебуев был заключен в Петропавловскую крепость.

В 1906 году издавался большевистский иллюстрированный журнал «Наша мысль». Рисунки там помещал художник, скрывший имя под буквами А. К.

«Саркастическим и беспощадным» — по собственному его определению — был журнал «Стрелы», первый номер которого вышел 30 октября 1905 года. Его сотрудники получили приказ: «Патронов не жалеть и холостых залпов не давать». Стремясь наладить теснейшие контакты с читателями, «Стрелы» просили «присылать в редакцию в виде необработанного, сырого материала или в форме законченных карикатур все, над чем следовало бы взвиться бичу сатиры». В журнале активно сотрудничал сатирик Гамлет (псевдоним), который обычно использовал для карикатур не только остроумные сюжеты, но и словесные каламбуры, вроде «Министерство очень странных дел», с должной едкостью представляя на рисунке деятельность министерства иностранных дел.

Редактором и издателем журнала «Маски» являлся С. Чехонин, наложивший печать своей художественной индивидуальности на весь облик издания,— он щедро снабдил его изысканнейшей мирискуснической графикой. Там сотрудничали также художники А. Карев, Н. Ремизов и другие. Всего в свет вышло девять номеров этого журнала. Среди обширного потока журнальной продукции той поры в художественном отношении наиболее значительны журналы «Зритель», «Жупел», «Адская почта». В них принимали участие такие великолепные, прогрессивно настроенные художники, как В. Серов, Б. Кустодиев, С. Иванов, И. Билибин, М. Добужинский, Д. Кардовский, Е. Лансере. Каждый оставил в журналах неизгладимый художественный след.

Для организации литературного отдела журнала «Жупел» мирискусники пригласили Горького[50]. «Жупел» печатался на отличной бумаге, в нем помещалось множество многоцветных рисунков, графический убор составляли изящные виньетки и рисунки, нередко создаваемые виртуозным пером И. Билибина и весьма едкие по содержанию (например, нашумевшая, с откровенной издевкой над «самодержцем всея Руси» карикатура «Осел в $^1/_{20}$ натуральной величины»).

112. Б. Кустодиев. Автопортрет. 1904 г.

На обложке первого номера журнала «Жупел» читателя встречал красноречивый рисунок Б. Анисфельда «1905 год». На красном мареве фона в предсмертных муках корчилось и извивалось серое месиво человеческих фигур, тщетно взывающее о помощи. Рисунок производил трагическое впечатление и символизировал события времени. В этом же журнале впервые появился широко известный впоследствии рисунок Б. Кустодиева, запечатлевший шагающую по Москве окровавленную фигуру смерти с косой в руке, и не менее популярные его же сатирические портретные шаржи на членов правительства: на хитрого и изворотливого Витте, елейно-лицемерного Победоносцева, злобно-хищного Дубасова [51].

Для журнала «Жупел», особенно для его графики, характерна ориентация на народный фольклор. Там изобиловали разного рода сказки, сказочки и присказки — обычно с двойным дном — про доброго царя Берендея, Дадона и т. п. В традициях народного лубка выполнен и рисунок М. Добужинского «Как наш славный генерал нашу крепость покорял», полный недвусмысленных намеков на тупую неповоротливость царского командования.

После выхода в свет третьего номера «Жупел» был закрыт царской цензурой как журнал, «подрывающий устои царствующего дома», но вскоре возродился под названием «Адская почта», и его издателем стал числиться Е. Лансере. В этом журнале впервые увидели свет такие известные ныне рисунки этого художника, как «Тризна», «Рады стараться, Ваше превосходительство», «В Москве наступило успокоение». Все они, несмотря на разнообразие художественных приемов и сюжетов, объединены общей темой ликования царского самодержавия после подавления революции.

«Еще одно неслыханное, ужаснейшее преступление — погром. Но раньше чувства жалости и ужаса встает чувство страшной злобы и ненависти» [52],— комментирует события Лансере, предваряя подобными записями работу над указанными рисунками. Рисунок «Тризна» изображает пьяных царских вояк за обильно накрытым столом. В журнале это изображение соседствовало с картинами погромов, виселиц, тюрем, трагические тени которых словно осеняли зловещее пиршество. В самой художественной плоти рисунка — в почти осязаемой пластической форме, в жестком, холодном колорите — ощутима тупая страшная сила, враждебная человечности.

Эта же тема варьируется художником в других листах: на одном генерал-черносотенец удовлетворенно озирает трупы своих жертв, другой рисунок демонстрирует звериный оскал торжествующей реакции. Велеречивая патетика подписи «Радость на земле основных законов ради» вносит свою ноту в обличительный строй рисунка. «...Как страшно жаль, что тебя здесь нет, чтобы наблюдать вблизи этот живой ход истории,— писал Е. Лансере своему дяде А. Бенуа, находившемуся в те годы за границей.— Уж мечту о лучшем будущем из души рабочего не вырвешь! И в то же время сила его будет все увеличиваться!.. Поэтому, для того чтобы в будущем искусство заняло должное место, нужно протянуть руку людям будущего и вместе строить» [53].

Подобные настроения разделяли многие художники, группировавшиеся вокруг прогрессивных журналов. Одной из наиболее ярких фигур был В. Серов. Искреннее возмущение бесчинством царской военщины он выразил как в письменной форме, направив в адрес президента петербургской Академии художеств соответствующее письмо, так и в графической, посвятив событиям 1905 года несколько блестящих сатирических рисунков: «После усмирения», «Урожай» и наиболее известный — «Солдатушки, бравы ребятушки...» *(илл. 109)*. Последний был сделан для журнала «Жупел» и появился в его первом номере. Сюжет листа прост и трагичен одновременно: в узком переулке сгрудилась толпа мирных демонстрантов. Против нее выстроен отряд вооруженных до зубов казаков. Их массивные сытые затылки и ощетинившиеся штыками кряжистые силуэты источают угрозу, дышат сладострастным предвкушением кровавой расправы. Тупая

113. Б. Григорьев. Девочка. Из цикла «Россия». 1917 г.

114. Н. Гончарова. Галльский петух. Из альбома «Мистические образы войны». 1914 г.

жестокость царской жандармерии сосредоточена в образе гарцующего на коне офицера. Беспощадный карандаш Серова выявляет наигранную молодцеватость этого персонажа, его стремление лихостью, бравадой прикрыть растерянность, тайный страх перед грозной, величественной толпой. Полная горькой иронии подпись — «Солдатушки, бравы ребятушки, где же ваша слава?» — дополняет общее впечатление.

Не менее красноречивы рисунки Добужинского. Наибольшую известность получили «Октябрьская идиллия (*илл. 107*) и «Умиротворение». На первом рассказ ведут вещи — как то вообще свойственно Добужинскому: впопыхах брошенная кукла, устремившая в небо вопрошающий взгляд, осиротевшие очки и калоша, кровавые пятна на стене угрюмого дома — все вызывает в воображении недавнюю расправу с демонстрантами. На листе «Умиротворение» Добужинский рисует погруженный в море крови Московский Кремль — вот они, плоды жандармского «умиротворения».

Высокий уровень сатирической графики эпохи первой русской революции в основном определялся участием в ней художников «Мира искусства» с их великолепным профессионализмом, художественным вкусом, знанием полиграфии. Именно этой плеяде обязана сатирическая графика своим стремительным взлетом в те годы. В свою очередь, участие в прогрессивной периодике совместно с передовыми деятелями русской культуры повлияло на мировоззрение этой группы и привело художников к отказу от нежизнеспособной теории «искусства для искусства».

В последовавшие за революцией годы столыпинской реакции деятельность сатирических журналов постепенно угасала. Их захлестывала черносотенная юмористика низкого пошиба. На этом фоне прогрессивную роль играл журнал «Будильник», в котором с 1908 года очень активно сотрудничал Д. Моор. Моор помещал также рисунки в газете «Утро России», где, в частности, была опубликована 8 марта 1917 года его карикатура на Николая II — «Архивные достопримечательности», а в «Будильнике» на ту же тему появился сатирический рисунок «Последняя подпись». Оба рисунка снискали широкую известность.

В «Будильнике» рядом с Моором начал работать семнадцатилетний В. Дени, проявлявший склонность к литературным и театральным шаржам, а в 1913—1916 годы уделявший немало внимания карикатурам на международные и внутриполитические темы, которые, кроме «Будильника», помещал в газете «Голос Москвы», журнале «Солнце России» и особенно часто — в возникшем в 1908 году буржуазно-либеральном журнале «Сатирикон». В его первом номере редакция заявила: «Мы будем хлестко и безжалостно бичевать все беззакония, ложь и пошлость, которые царят в нашей политической и общественной жизни... Смех, ужасный ядовитый смех, подобный жалам скорпионов, будет нашим оружием» [54].

«Сатирикон» сплотил большой коллектив, в который вошли многие видные художники, зарекомендовавшие себя успешной работой в прогрессивной сатирической прессе. В частности, в «Сатириконе» сотрудничали многие мастера «Мира искусства»: А. Бенуа, М. Добужинский, который продолжил на страницах этого журнала цикл «Город», Л. Бакст, И. Билибин. Ведущая роль принадлежала А. Радакову (он был и редактором первых восьми номеров журнала), Ре-Ми, А. Яковлеву. Веселые и задорные рисунки Радакова были исполнены в традициях народных лубочных картинок. Художник предпочитал многокадровый рассказ, обличавший нелепости общественной и политической жизни России той поры. Журнал охотно перепечатывал карикатуры зарубежных художников и был близок к немецкому сатирическому журналу «Симплициссимус» [55].

Планомерное наступление на реакцию повела большевистская пресса, хотя ее деятельность и осложнялась условиями цензуры. Карикатуры помещала легальная большевистская газета «Звезда» (1910—1912). В 1912 году стала выходить большевистская газета «Правда». На ее страницах появились острые политические рисунки, многие из которых по цензурным соображениям облекались в аллегорическую форму басни. Большинство рисунков подписано буквами А. З. Наиболее вероятно, что они принадлежат художнику А. Занятову, в советское время успешно работавшему в агитационно-сатирических изданиях. Карикатуры, подписанные А. З., отличались точностью и прямотой оценок («Молох», «Война и капитал»).

В апреле 1917 года «Правда» обратилась к художникам: «Товарищи, владеющие карандашом карикатуриста и иллюстратора, присылайте Ваши работы и свяжитесь с редакцией. Есть целый ряд тем, которые необходимо иллюстрировать» [56].

В целом же последовавшая за подавлением революции 1905—1907 годов обстановка в стране была неблагоприятна для развития сатирической графики. Эти годы породили в творческих кругах сложные явления: часть художественной интеллигенции утратила веру в жизнь, погрузилась в мистику или скепсис, стремилась разрушить прежние художественные каноны. В частности, это было свойственно кубофутуристам. Художник этого направления Н. Кульбин создал «Автопортрет» (1912), где изобразил себя в виде Мефистофеля с сатанинской усмешкой на губах.

Книжное искусство предреволюционной поры представляло сложную картину. Литографированные издания, созданные писателями и художниками этого круга (А. Крученых, В. Хлебников, В. Маяковский, М. Ларионов, О. Розанова, Н. Гончарова), свидетельствовали об их желании резким криком взбудоражить бездушие окружающей жизни, об утрате ими позитивных жизненных идеалов. Все в подобных изданиях — начиная с названий («Весна после смерти», «Взо́рваль», «Полуживой», «Мир с конца») и кончая заглавными надписями или шрифтами, нередко рукописными, «рваными», извивающимися, словно в судорогах, или расположенными ступенчатообразно, с явным намерением нарушить привычное зрительное восприятие,— выдавало смятение, духовный надлом их авторов. Собственно иллюстрации также встречали зрителя хаосом форм, объемов, искаженной перспективой, мрачными оскалами домов, вздыбленными мостами. За этим крылось не только отрицание современной жизни, но и современных художественных канонов. Творческую опору эти художники искали в традициях Сезанна, в народном искусстве и древнерусской иконописи. Однако, воспользовавшись иконографией древнерусского искусства, эта плеяда заменяла наивную просветленность его образов своей мистической настроенностью, и графические образы наполнялись мрачным скепсисом, искажались гримасой усмешки. Создав свой графический мир, художники словно торопились его тут же развенчать, едко иронизируя — теперь уже над порождениями собственной фантазии (поэма А. Крученых «Пустынник», литографии Н. Гончаровой, 1912).

Н. Гончарова — фигура наиболее примечательная и талантливая в этой среде. Ее смятенный ум и дерзновенный карандаш не только ниспровергали окружающий мир, но порою и тревожно били в набат, оповещая этот мир о грозящей ему опасности. Такова серия литографий Гончаровой «Мистические образы войны» (1914, *илл. 114*). Монументальная патетика, трагическая скорбь определяют настроение этих четырнадцати листов, подкрепленное их названиями: «Град обреченный», «Конь блед» и другие.

Сумеречная мгла окутывает спящий город, на который демоны-ангелы готовятся обрушить смерть; неотвратимо, размеренно движется по черепам и костям черный всадник с опущенными крыльями, все вымерло, опустошено вокруг, и лишь конь косит дьявольским глазом, упиваясь запахом тлена, торжеством смерти. Напряженный черно-белый цвет, энергичная пластическая лепка, пружинисто-плавные композиционные ритмы, почти иератическая сдержанность поз и движений, унаследованные от древнерусской иконописи и с успехом использованные художницей в апокалиптических сюжетах,— все это в совокупности с тревожаще обличающим содержанием усиливает драматический накал серии. И хотя пронизанные пессимизмом листы не намечают светлых перспектив жизни и не вселяют в человека веру в собственные силы, серия пробуждает не только ужас перед войной, но и воспринимается как безоговорочный приговор ей, выраженный в яркой, эмоциональной форме.

115. И. Нивинский. Святой Себастьян. 1915 г.

Усилившийся на рубеже двух веков интерес к трагическому, культ подсознательного получали в творчестве иных художников особенно острое преломление, балансирующее на грани патологии. Так случилось, в частности, с В. Масютиным, который едва ли не целиком отдал незаурядное дарование и щедрое, но воспаленное воображение искаженным картинам мира. Его беспредельно пессимистическое искусство наполняет зрителя почти мистическим отчаянием. Мрачные фантомы населяют циклы больших офортов Масютина с характерными названиями: «Болезнь», «Ложь», «Зависть», «Чревоугодие», «Униженность», которые он создал на протяжении 1909—1917 годов.

Художника преследуют зловещие видения: многоголовые чудовища, спруты, скелеты; они корчатся на его листах в предсмертных муках, скалят беззубые, обезо-

116. Е. Кругликова. Натюрморт с цветами. 1912 г.

браженные рты, пожирают или преследуют друг друга. Некоторые гравюры, напротив, встречают зрителя тягостным безлюдьем, одинокие, потерянные фигуры бродят по мрачным улицам в мерцании сумеречного света, который то гаснет, то разгорается, освещая это жуткое царство людской отъединенности. Эти работы воспринимаются как едкий памфлет на беспросветную мрачность жизни поры столыпинской реакции. Они гротесковы, во многом — ироничны, в них ощутимы традиции граверного искусства Гойи и Рембрандта.

Масютин виртуозно владел тонкостями офортной техники с ее многоликими возможностями; при помощи светотеневых эффектов, ювелирной отделанности деталей, гибкой податливости линий он доводил свои болезненные фантасмагории почти до изощренной осязательности, что сближало его офорты также и с работами немецких экспрессионистов.

Встречаются в творчестве Масютина и листы бытового характера. В основном они рисуют людей социальных низов («Женщина у стола», 1914). Этот офорт изображает — по меткому выражению биографа В. Масютина Н. И. Романова — «героиню трущоб с повестью жизни на лице». Блестяще выполненная гравюра несет мысль художника о трагической обреченности человека, о его бессилии перед силами рока.

Траурное искусство Масютина звучало реквиемом старому миру. Но на пепелище подобных идеалов невозможно было построить новый мир — это искусство деморализовало человека, обнимая его душу безверием, леденящим ужасом.

В гнетущей атмосфере эпохи иные художники искали духовного прибежища в искусстве и культуре античного мира или Возрождения с их ясными, гармоничными концепциями. Обозначившаяся в русском искусстве тяга к классике, классическим канонам была слишком масштабной, чтобы оказаться случайной. Возможно, она являлась своего рода бессознательным протестом против всеобщего хаоса и художественной анархии, которые проповедовали лозунги и произведения художников различных левых направлений. Так или иначе, это течение наметилось в графике достаточно определенно.

Уверенные, мастерски сделанные рисунки принадлежат К. Петрову-Водкину. Среди них многочисленные натурщицы и натурщики, а также привезенные из Парижа и Африки зарисовки и подготовительные этюды

117. К. Петров-Водкин. Портрет жены художника. (М Ф. Петровой-Водкиной). 1912 г.

118. В. Фалилеев. Волна. 1911 г.

119. М. Волошин. Синий залив. 1913—1914 гг.

или эскизы для картин, которые он делал во множестве. В них подкупают классическая гармония, своеобразная очищенность от лишних подробностей, красноречие силуэта. В рисунках угадывается традиция искусства раннего Возрождения и древней иконописи. Среди графических работ Петрова-Водкина много портретов. В них для модели создана особая пространственная среда, пластическая форма обладает ясной конструктивностью и энергией. Облик портретируемого очень конкретен и пластически тщательно проработан. Человек в интерпретации художника выглядит значительным, его личность измеряется самыми высокими категориями. Вместе с тем в портретах Петрова-Водкина всегда есть строгость, прямота и объективность («Женская голова», 1910; портреты М. Ф. Петровой-Водкиной, 1912, *илл. 117*, и 1913; портрет А. Н. Бенуа, 1912). Графика Петрова-Водкина — искусство мудрой простоты и духовной силы.

В тот же ряд можно поставить великолепные, строгие рисунки З. Серебряковой. Их отличают художественная целостность, монументальность, монолитность силуэтов. Преображенная художественным вйдением Серебряковой натура в ее композициях поднимается до известной классической идеальности.

«Серебрякова как мастер рисунка принадлежит, конечно, к направлению Серова, но во всем неповторимо своеобразна,— писал впоследствии А. А. Сидоров.— Ее «внутренний» рисунок, ее пластика замечательны по их живости. Рисунок Серебряковой является, возможно, лучшим достижением в области рисования тела, какое мог бы отметить изучатель русского искусства тех лет» [57]. Широкое, классическое понимание формы человеческого тела отмечал в ее рисунках и Е. Лансере [58].

Особенно отчетливо проявились классицистические тенденции в области гравюры. Убежденного приверженца они получили в лице И. Нивинского. Начав как мастер монументально-декоративных росписей с ориентацией на античность и Ренессанс, он затем целиком отдается офорту. Монументально-героический офорт «Святой Себастьян» (1915, *илл. 115*) несет следы разноречивых увлечений художника: от романтических видений Бренгвина до творчески переплавленной системы Сезанна; но главное в этом произведении — источающий уверенную силу образ героя, в скорби которого таится надежда, способная вдохнуть в человека мужество, веру в жизнь.

Настойчиво исследуя и преобразуя обширные возможности офорта (меццо-тинто, акватинты, мягкого лака и т. д.), Нивинский получает на этом пути радость новых художественных открытий, о чем говорят такие его циклы и отдельные листы, как «Итальянская сюита» (1912), «Туалет» (1916), «Крымская сюита» (1916—1917). В одних гравюрах красота мира застыла во внушительных формах ренессансной архитектуры: жизнь постигнута здесь в романтическом озарении, эпической многозначительности. В других — напротив, больше непосредственного лирического волнения, новизны мотивов, высокого благородства и просветленной элегичности. Но всем листам одинаково присущи монументально-героическое преображение жизни, живописная свобода решений — особенности, которыми Нивинский в последующие десятилетия обогатит советское изобразительное искусство.

120. А. Кравченко. Рим. Понте Рото. 1916 г.

Заметным явлением офортного искусства той поры были также гравюры Н. Герардова, неизменно подкупавшие «уловленностью» мгновенного впечатления, живописной мягкостью фактуры, красотой композиции («Горе балерины»).

Сложившаяся как яркое явление искусства начала века, школа русских офортистов требует упоминания и имени М. Доброва — пейзажиста и анималиста преимущественно. Этот вдумчивый художник, очень внимательный к реалиям окружающего мира, впоследствии принес в советский офорт крепкое реалистическое мастерство, не поколебленное никакими новомодными ухищрениями. На предреволюционное десятилетие приходятся первые опыты в офорте и линогравюре П. Павлинова («Подъемный мост в Амстердаме», 1912). Свои пространственные решения в гравюре на дереве предлагает В. Фаворский («Групповой портрет с манекеном», 1910; «Георгий Победоносец», 1911). От репродукционной гравюры на дереве преимущественно для журнала «Нива» к работе над оригинальной торцовой станковой гравюрой переходит в эти годы И. Павлов. В качестве основной темы он избирает русскую провинцию и старую Москву. «Я поставил целью запечатлеть в своих гравюрах мой любимый город,— вспоминал художник впоследствии — ...Если бы я знал, что московские мои мотивы будут иметь потом познавательное и культурно-историческое значение, я бы, возможно, действовал иначе и выбирал бы темы с учетом историко-бытовой ценности» [59].

Павлов же познакомил с приемами гравирования на деревянной доске и линолеуме и молодого А. Кравченко. Ученик В. Серова и К. Коровина, этот талантливый художник увлекался пейзажными рисунками, офортами на темы средней полосы России, Италии, Индии и внес свою лепту в русскую графику начала века. Кравченко тогда уже блестяще владел композицией, любил одевать свои листы романтической дымкой, нарядным узорочьем («Рим. Понте Рото», офорт, 1916, *илл. 120*).

Иллюзия живого наблюдения, непосредственного рисования с натуры, которая с легкой руки Нивинского [60] укоренилась в русской гравюре начала XX века, характеризует творчество В. Быстренина. В его монотипиях натурщиц и портретах эти черты особенно ощутимы.

Плодотворным явлением русского эстампа была также деятельность художницы Е. Кругликовой, посвятившей монотипии и акватинте теоретические изыскания и творческие эксперименты [61]. В ее руках техника монотипии оказалась послушной и многообещающей.

Свойственная Кругликовой живая симпатия к вещам обернулась для эстампа расцветом натюрморта. Натюрморты Кругликовой обычно нарядны по краскам, богаты декоративными находками («Натюрморт с цветами», 1912, *илл. 116*, «Натюрморт с кофейником», монотипия, 1914). Не менее выразительны пейзажи художницы. Ее вдохновляют и скромная поэзия облитых солнцем березовых аллей и торжественная красота или безмятежная нега чужеземной природы («Пароходик на Сене», монотипия, 1914). Обильные живописными эффектами листы Кругликовой открывают увлекательный мир природы и вещей. Помимо монотипии и других видов офорта, Кругликова увлекалась вырезыванием из бумаги черных силуэтов, достигнув в этом большого мастерства. В получившем известность альбоме «Париж накануне войны» (1916), где запечатлены мимолетные сценки парижской жизни, художница использовала и монотипию и силуэт.

Триумфальное шествие цветности по русской гравюре, вызванное к жизни художественными тенденциями времени, захватило различные ее области.

В. Фалилеев реформировал линогравюру, обогатив ее цветом. Художник находился во власти определенного круга тем и сюжетов: зори и закаты, бури и грозы, разливы рек и весенние радуги, медное солнечное пламя и свинцовые полосы дождя — в таком аспекте он любил изображать явления природы, отдавая при этом заметное предпочтение ее беспокойному, встревоженному состоянию *(илл. 118)*. На фоне назревающих революционных событий подобные картины могли иметь символическое прочтение, что сближало работы Фалилеева с поэзией тех лет. В его гравюрах много торжественного блеска, нарядной, а подчас и терпкой декоративности, открытой, звонкой цветности. Однако творчество этого художника лишено той подкупающей многогранности, которая отличала произведения Остроумовой-Лебедевой.

И в творчестве Фалилеева и в работах других мастеров отчетливо прослеживаются особенности пейзажной графики той поры: ее повышенная экспрессивность, особая «выисканность», новизна — а порою и исключительность — мотивов, склонность художников к воспроизведению философски обобщенных картин мира, а также к праздничной нарядности, красочному полнозвучию.

Монументальностью, декоративной цельностью отличаются рисунки и акварели Н. Крымова («Гроза», сепия, 1908). С романтическим, возвышенно идеальным изображением природы встречаемся мы в импозантных акварелях и офортах И. Фомина — в будущем известного архитектора, оставившего своими пейзажами заметный след в истории графического искусства. Многозначительно красноречивы и нередко полны грозных предзнаменований акварели Н. Рериха. Здесь царят и диктуют человеку свои законы загадочные лики валунов, таинственные цепи горных вершин, бескрайние просторы небес.

В графике, как и в живописи, складывается особый тип героико-романтического пейзажа, в котором ощутимы потаенные, скрытые в недрах земли силы, их всеобщий, планетарный характер. Такой пейзаж по-своему историчен: в нем как бы художественно учтены археологические открытия, геологические структуры земли, процессы горообразования. Этот тип пейзажа можно наблюдать в творчестве М. Волошина и К. Богаевского, певцов Восточного Крыма — древней Киммерии.

Волошин — типичная фигура культуры начала XX века, человек широкой эрудиции, занимавшийся историей, космогонией, музыкой, поэзией. Он учился у Уистлера; его привлекала также японская гравюра, в своих стихах он воспевал ландшафты Коктебеля, где прожил всю жизнь, как бы проецируя эту поэзию на собственные акварельные пейзажи *(илл. 119)*. «Если бы когда-нибудь удалось осуществить безупречное полихромное воспроизведение пейзажей Волошина в сопровождении стихов автора, мы имели бы исключительный пример созвучия изображения и слова»[62],— писал впоследствии Э. Голлербах.

Богаевского влекла античность. В графике он был строгим рисовальщиком, мастером композиции, его рисункам присущи широта, свобода монументальных обобщений.

Так же как и в живописи, у графического пейзажа начала XX века постепенно угасает интерес к событийности, к повествовательной стороне; одновременно наблюдается его заметное сближение с бытовым жанром; взаимопроникая друг в друга, они нередко образуют художественное единство. Однако в зарисовках бытового плана художники теперь охотнее делятся со зрителем своим эмоциональным впечатлением от события, нежели подробно воспроизводят его. Весьма наглядно это дают ощутить красноречивые беглые кроки Б. Григорьева или красочные листы из альбомов А. Яковлева, хранящихся в Русском музее и посвященных крестьянской тематике. Самые обыденные, прозаичные мотивы деревенского обихода — будь то мужик с лошадью у водопоя, идущие по лугу бабы или несущие картошку крестьяне — Яковлев обновляет каскадом новых ощущений. Избегая детализации и даже не утруждая себя прорисовкой лиц, он тем не менее сообщает фигурам полновесность, типичность, характерную достоверность. На этих акварелях торжествует цвет — искрящийся, полыхающий, влекущий интенсивностью, звучностью, насыщенностью. Солнце властвует над красками художника, превращая их в праздник. Яковлев не был художником социальных интересов, но скромная красота русской деревни и образы крестьян в его художественном преображении наливались мужественной силой, в чем нельзя не услышать голос времени.

Свойственная мастерам той эпохи синтетичность художественного мышления вызвала к жизни и такое явление, как многочисленные графические циклы или отдельные листы, вобравшие в себя обобщенные представления о Родине, о России, что находило отклик и аналогии в поэзии С. Есенина, И. Бунина и других поэтов и писателей того времени.

Стихия народной жизни с ее строгой целесообразностью в труде, мажорным мировосприятием, радостной отзывчивостью к цвету, любовью к торжественным обрядам, массовым праздникам захватила русскую графику. В лице Б. Кустодиева, С. Герасимова, К. Юона, Н. Симонович-Ефимовой, С. Малютина, З. Серебряковой, К. Петрова-Водкина и многих других она нашла великолепных интерпретаторов. Каждый из этих художников в меру таланта внес в эту область свою незаменимую долю. Жанровые сценки из жизни русской

провинции и деревни запечатлены в акварелях С. Герасимова 1905—1916 годов, сверкающих красочностью и тонкостью колористических отношений; на них лежит печать зоркого внимания художника к русскому быту, народным обычаям, обрядам, типам, характерам, воспроизведенным в яркой самобытности и полнокровности («У телеги», «Можайские ряды», «Свадебные в трактире», «Крестный ход», «Семья», «Линейка. Первый снег», «Кожевники»). Национальным духом пропитаны акварели и рисунки К. Юона. «Юоновские кремли, Сергиева лавра, монастыри и цветная добрая толпа есть жизнь русская»[63],— отмечал еще Н. Рерих.

Русскому народу, русскому крестьянству посвятила творчество З. Серебрякова, поднявшаяся в его изображении до высокой эпичности, оттененной мягким лиризмом. Ее акварельные рисунки и темперы несут заряд ясного, бодрого жизнелюбия («Степа», 1909; «Крестьянин Ф. П. Рыбалченко, 1914; «Крестьянская девушка Поля Молчанова», 1914; «Крестьянин И. Д. Голубев», 1914). «Здоровый реализм» — так определял творчество Серебряковой А. Бенуа.

В этот же ряд можно поставить многие графические образы К. Петрова-Водкина. Его этюд для картины «Мать» («Голова крестьянки», 1913) — гармонически завершенный, типически значительный образ, который воспринимается как олицетворение русской красоты, женственности.

Поиски емких народных образов шли и в области гравюры. Портрет М. Д. Кривополеновой (1916) исполнен П. Павлиновым в технике гравюры на дереве со всеми признаками тщательного реалистического мастерства; лицо народной сказительницы освещено ласковой мудростью и умом, образу сообщены черты эпической значительности. В графике кануна революции отчетливо и сильно зазвучала народная тема.

В скульптуре переход от стиля русского классицизма к реализму в его специфической, свойственной второй половине XIX века форме происходил противоречиво и завершился несколько позднее, чем в живописи или графике. Причины этого явления заключались в ряде особенностей развития русской пластики. Здесь дольше сохранялась устойчивость традиций, эстетических норм, содержания и форм первой половины века; стиль русского классицизма ни в каком другом виде изобразительного искусства не проявился столь устойчиво, а главное — плодотворно и широко, как в скульптуре. В ней во многом еще сохранялись традиции классицизма и тогда, когда живопись и графика уже давно прошли стадии романтизма и раннего реализма. Между тем свойственный классицизму дух возвышенной героики, сложная система условностей, иносказаний, аллегорий уже не отвечали новым идеям, волновавшим общество, новым эстетическим воззрениям, общему процессу развития русского искусства. Постепенно русские скульпторы середины прошлого века входят в русло нового реалистического направления и воспринимают идеи и эстетические взгляды, утвердившиеся в живописи.

Становление демократического реализма в русской скульптуре происходило примерно с середины 1840-х годов, причем заметнее всего в малых формах пластики: в анималистических и жанровых композициях скульптора П. Клодта, в небольших скульптурных портретах (преимущественно сатирического характера) известного в то время прогрессивного художника-карикатуриста Н. Степанова и некоторых других. В то время и станковая скульптура крупных форм и монументальная, особенно монументально-декоративная пластика, все еще находились на позициях позднего классицизма. Это отчетливо видно на примерах того же Клодта как монументалиста, а также поздних периодов деятельности Н. Пименова-младшего, И. Витали, А. Логановского (см. т. 5 настоящего издания).

Почти на целых двадцать лет — с конца 1840-х годов до начала 1860-х — растянулся переходный период в русской скульптуре. В эти годы появляются «Венера, завязывающая сандалию» — лебединая песня Витали и «Мальчик-скульптор» молодого Ф. Каменского — примеры поздних, но далеко не худших форм классицизма.

В монументальной скульптуре создавались весьма своеобразные памятники, которые также свидетельствовали о переходном периоде. Так, в 1847 году открывается памятник Г. Р. Державину в Казани (закончен после смерти С. Гальберга его учениками Н. Рамазановым, К. Климченко, под наблюдением В. Демут-Малиновского) — произведение в типичном стиле позднего классицизма. В 50-х — начале 60-х годов скульптором Н. Пименовым создается один из первых значительных реалистических монументов второй половины века — памятник адмиралу М. П. Лазареву, открытый в Севастополе в 1867 году уже после смерти скульптора. Что же касается такого известного монумента, как памятник Николаю I в Петербурге (1856—1859), авторами которого были П. Клодт, Р. Залеман и Н. Рамазанов, то в нем переплелись старые и новые веяния в русской скульптуре середины XIX века.

С утверждением реализма заметно расширилась тематика скульптурных произведений. Многие скульпторы посвящали свои произведения жизни народа, в первую очередь крестьянства, обращались к темам труда, стремились по-новому, реалистичней раскрыть образы деятелей русской культуры и государства. Особенно быстро и успешно развивалась жанрово-бытовая тематика в малой пластике и в крупных станковых произведениях. В то же время в русской скульптуре второй половины XIX века — как и в скульптуре многих стран — наступил период относительного упадка монументальной и особенно монументально-декоративной пластики. Происходит распад высокого синтеза искусства скульптуры и архитектуры. Использование скульптуры в архитектурных сооружениях часто приобретает характер украшательства.

Помимо реалистического направления, в русской скульптуре второй половины XIX века было и другое, которое можно охарактеризовать как псевдоклассицизм или салонный академизм. Против этого направления резко выступал в своих критических статьях В. В. Стасов. Бессодержательные произведения, создаваемые эпигонами классицизма, составляли заметный контраст с творчеством скульпторов-реалистов, не боявшихся показать подчас и тяжелый труд, и нужду трудового народа.

Таким скульптором-реалистом был Л. Позен, творчество которого, особенно в ранний период, связано с

121. Ф. Каменский. Мальчик-скульптор. 1866 г.

украинским искусством (см. гл. «Искусство Украины»). Однако, будучи членом Товарищества передвижных художественных выставок, Позен внес вклад и в русское искусство. В 1884 году на XII передвижной выставке Товарищества в Петербурге он выставил вылепленную из воска скульптурную композицию «Переселенцы». Интерес, вызванный у зрителей этим произведением, не был случаен: в нем, так же как и в появившихся вскоре на ближайших передвижных выставках картинах и этюдах С. Иванова, нашла отражение одна из самых тяжелых сторон жизни русского пореформенного крестьянства XIX века,— разорение и голод заставляли пускаться в путь тысячи бедняцких семейств. В то время о трагических судьбах переселявшихся крестьянских семейств много говорилось и писалось в печати. Позен был в числе первых мастеров изобразительного искусства, откликнувшихся на эту актуальную тему. Типично передвижническая тематика воплощена Позеном в двух известных вариантах его терракотовых статуэток «Нищий», экспонировавшихся на XIV передвижной выставке в 1886 году (Петербург) и на XVII выставке в 1889 году (Москва). В этой работе подкупают типичность, собирательность образа и большая человеческая теплота.

Одним из наиболее известных русских мастеров так называемых малых форм жанрово-бытовой скульптуры был Е. А. Лансере. Прежде чем стать скульптором, он получил высшее гуманитарное образование, пройдя в университете курс юридических наук. Известно, что, будучи студентом, он посещал мастерские скульпторов и упорно овладевал техникой ваяния. Имеется также указание В. В. Стасова, что одним из учителей Лансере был Н. Либерих, известный в середине XIX века русский скульптор-анималист. Общая направленность творчества Лансере намечается уже в его первых произведениях — «Тройка», «Руслан и Людмила». Сказочно-литературный сюжет редко встречается в более поздних работах скульптора, но их романтическая приподнятость будет характерна и для его дальнейшего творчества.

Подавляющее большинство произведений Лансере дошли до нас отлитыми в бронзе. Излюбленным же рабочим материалом скульптора был воск, из которого он обычно исполнял эскизы и модели статуэток. Скульптуры Лансере отливались на заводах и в бронзолитейных мастерских различных частных фирм. Фирмы приобретали у мастера его модели и получали право в течение ряда лет отливать и продавать его произведения; как правило, качество отливки было весьма высоким.

Работы Лансере различны как по своей тематике, так и по характеру исполнения. Убедительным примером служат два ранних произведения, датируемых 1873 годом: «Крестьянин верхом» и «Запорожец после битвы». Первая статуэтка изображает низкорослую деревенскую лошадку, на которой, свесив ноги, сидит крестьянин. Его сгорбленная фигура, опущенные руки передают физическую усталость после тяжелого рабочего дня и даже некоторое безразличие к окружающему. Это впечатление подкрепляет и смягченная моделировка пластической формы. Если в «Крестьянине верхом» скульптор раскрыл тему относительно лаконично, то в «Запорожце после битвы» перед нами развернутое повествование. Зритель может уяснить себе не только характер запорожца, столь ясно выраженный в его лице, в ладной, свободно сидящей в седле фигуре, но даже изучить боевое снаряжение казака.

Прошло всего несколько лет после дебюта молодого скульптора, а его работы уже стали появляться на международных выставках, например в Вене (1873), и упоминаться в числе наиболее выдающихся работ русских скульпторов.

Нашли отражение в творчестве Лансере и события русско-турецкой войны 1877—1878 годов, глубоко волновавшие в то время русское общество. Значительная часть его камерных скульптур воспроизводит походную и боевую жизнь солдат, эпизоды войны: «Переход через Балканы», «Воин, пьющий из каски», «Утрата товарища», «Засада», «Группа болгар и турок». С большим мастерством исполнена композиция «Атака казака», где живо схвачено стремительное движение мчащегося на врага всадника.

Возросшее художественное мастерство скульптора особенно заметным становится к концу 1870-х годов, когда появляются его многофигурные произведения,

отличающиеся композиционной слаженностью, свежестью и оригинальностью решений: «Ловля дикой лошади» (1878), «Киргизский косяк на отдыхе» (1880) и другие.

Историческая тематика не была ведущей в творчестве Лансере. Тем не менее он, несомненно, интересовался ею, создав конные статуэтки: «Царский сокольничий XVII века» (1872), «Гонец времен Ивана Грозного», «Богатырь». Лучшее среди его исторических произведений — «Святослав» (1886, *илл. 125*) завершает творческий путь рано скончавшегося скульптора.

Развитие крупной станковой жанровой пластики связано с именами учеников профессора Н. Пименова — Каменского и Чижова. Ф. Каменский окончил Академию художеств в 1860 году. Еще до своей поездки в Италию, в 1861 году, он исполнил модель статуи «Мальчик-скульптор» *(илл. 121)* — произведение, отличающееся правдивой непосредственностью образа (статуя была переведена в мрамор в 1866 г.). Ободренный успехом, скульптор создал вскоре еще две жанровые композиции: «Вдова с ребенком» (1866), которая была послана на Всемирную выставку в Париж, и «Первый шаг» (1869, переведена в мрамор в 1872 г.). В скульптуре «Вдова с ребенком», помимо мягкого лиризма, подкупают также цельность образа, завершенность композиционного решения, что не удалось в той же мере воплотить в произведении «Первый шаг».

Гораздо большее значение с точки зрения развития и утверждения реализма второй половины XIX века в русской пластике имеет скульптурная группа М. Чижова «Крестьянин в беде» (мрамор, 1873, *илл. 122*), которая в свое время была известна под названиями «Погорелец», «На пепелище». Будучи сам сыном крестьянина, Чижов хорошо знал деревенскую жизнь, ее невзгоды. Скульптор изобразил убитого горем крестьянина с сынишкой на пепелище их дома. Пережитый в детские годы и запомнившийся случай поднят здесь скульптором до раскрывающего человеческую трагедию обобщенного образа. Группа «Крестьянин в беде» утверждает в русской скульптуре поэтику суровой жизненной правды, поэтику тщательной фиксации самых обыденных предметов, призванных рассказать зрителю о жизни русского крестьянина пореформенной эпохи.

Если в начале XIX века выдвинулась большая группа мастеров, постоянно работавших в области монументально-декоративной пластики, то во второй половине столетия можно уже встретить мастеров, преимущественно посвящавших свое творчество бытовому жанру в скульптуре, что соответствовало стремлению к «литературности» тем и сюжетов в изобразительном искусстве тех лет в целом.

В творчестве Каменского и Чижова видное место занимал также портрет. Из работ Каменского наиболее ценны два бронзовых бюста, датируемых 1862 годом,— Тараса Шевченко и художника Ф. Бруни. Особенно выделяется своей значительностью портретный образ Шевченко. Еще больше внимания портрету уделял Чижов. Стремясь к полноте, живой конкретности образа, скульптор, как правило, ставил своей задачей максимально точно передать все черты лица портретируемого, тщательно воссоздать одежду и т. д. Однако

122. М. Чижов. Крестьянин в беде. 1873 г.

чрезмерная детализация подчас отрицательно сказывалась на пластике произведения, приводила к измельчанию образа человека, что заметно даже в лучших работах Чижова — портретах художников А. Боголюбова, И. Айвазовского (1872).

Среди скульпторов второй половины XIX века наибольшей известностью пользовался М. Антокольский. Приехав в Петербург из Вильно (Вильнюса) и поступив в Академию художеств (1862), он сблизился здесь с молодым И. Репиным, а затем и со многими другими передовыми деятелями русского искусства. В 1864 году Антокольский вырезал из дерева свою первую дошедшую до нас работу «Еврей-портной», а в следующем году — тоже горельеф «Еврей-скупой» (дерево и слоновая кость). Оба произведения были одобрены В. В. Стасовым, поборником бытового жанра в искусстве.

Однако в дальнейшем Антокольский обратился к исторической тематике. В 1870 году он закончил статую «Иван Грозный» (бронза, 1871; мрамор, 1875, *илл. 123*). По замыслу скульптора образ Грозного должен был выразить противоречивость личности это-

123. М. Антокольский. Иван Грозный. 1875 г.

го царя: его силу и одновременно душевную усталость, его жестокость и угрызения совести. Скульптор изобразил Грозного в момент сильного внутреннего переживания. В склоненной голове, суровом лице, испещренном морщинами, во взгляде исподлобья, в жесте правой руки, вцепившейся в подлокотник трона, переданы неукротимая сила воли Грозного и вместе с тем его душевное смятение. Рядом с царским троном как символ власти и могущества царя — его знаменитый жезл, воткнутый в пол. Историческая достоверность, драматизм и психологическая глубина образа представляли несомненное достижение молодого скульптора. Образ, созданный Антокольским, является едва ли не самым значительным среди произведений, посвященных Ивану Грозному в изобразительном искусстве. За это произведение только что закончивший учебу скульптор получил звание академика. Гипсовый слепок статуи приобрел Кенсингтонский музей в Лондоне.

В 1872 году появляется новое произведение Антокольского — статуя Петра I, создание которой было приурочено к 200-летию со дня рождения Петра (*илл. 124*). Здесь скульптор обратился уже не к станковым, а к монументальным формам. Петр представлен как олицетворение целой эпохи в истории России. Фигура царя дана во весь рост. Загибающиеся полы мундира создают ощущение сильного ветра, дующего навстречу Петру, что способствует впечатлению взволнованности, героики образа. Скульптор стремился придать фигуре царя внутреннюю собранность, целеустремленность, порывистость и суровость. Правда, эта монументальная статуя страдает излишней грузностью, которая особенно заметна при рассмотрении ее в фас. Более выигрышны боковые точки зрения, особенно со стороны откинутой назад правой руки с тростью. С модели памятника Петру было сразу отлито три бронзовые статуи; одну из них установили на Сампсониевском проспекте в Петербурге.

В 1872 году Антокольский уехал в связи с болезнью за границу. Он жил и работал в Италии, Франции вплоть до своей смерти и лишь изредка приезжал в Россию. Характеризуя работы Антокольского после его «Грозного» и «Петра I», нельзя не вспомнить слов В. Стасова, отмечавшего, что «сильный драматизм, кипучесть, волнение и порыв отныне не принадлежат более к числу мотивов его произведений» [64], и что последующие образы, созданные Антокольским, лишены активности и действия. Стасов имел в виду такие работы скульптора, как «Христос перед народом» (1874, бронзовый экземпляр в Русском музее, мраморный — в Третьяковской галерее), «Смерть Сократа» (1876, мрамор), «Спиноза» (1882, мрамор). Для всех этих произведений характерны философское содержание, тема одиночества и страдания сильных человеческих натур, оторванных от народа и гибнущих в борьбе со своими врагами. Это Христос, Сократ, принужденный принять яд и изображенный Антокольским в момент наступления смерти, непонятый и одинокий Спиноза, скорбно сидящий в своем кресле.

В поздних станковых произведениях Антокольского встречаются и отрицательные образы, таков Мефистофель, одно из наиболее оригинальных и популярных в свое время творений Антокольского. Мрачный, со злым, скептическим выражением лица, с презрительной усмешкой на тонких губах, Мефистофель представлен в подчеркнуто непринужденной позе, подкрепляющей вызывающую дерзостность его замыслов. Этот образ в истолковании Антокольского олицетворяет силы зла и разрушения. «Мой Мефистофель есть загадочность, чума, гниль, которая носится в воздухе... это неутолимая злоба, злоба без дна, беспощадная, отвратительная...— писал скульптор.— Он хочет, чтобы все кругом него было мрачно, мертво, пусто и безжизненно» [65].

В последний период творчества скульптор вновь обратился к русской истории. В 1889 году он заканчивает статую «Нестор-летописец» и почти одновременно исполняет статую «Ермак Тимофеевич». Деятельность Антокольского была весьма разнообразна. Он принимал участие в конкурсах на проекты монументальных памятников, исполнял надгробия, много и охотно работал над портретом (портреты В. В. Стасова, С. П. Боткина, И. С. Тургенева и других).

Вторая половина XIX века не отмечена подъемом монументальной скульптуры, тем не менее и в это время было сооружено значительное число памятников.

124. М. Антокольский. Петр I. 1872 г.

125. Е. Лансере. Святослав. 1886 г.

Наибольшей известностью пользовалось в те годы имя М. Микешина, окончившего петербургскую Академию художеств как живописец-баталист (1858). Не будучи скульптором, Микешин, однако, стал известен именно в этой области, создав проекты будущих памятников. В числе скульпторов, которые привлекались к исполнению микешинских замыслов, самым талантливым был, несомненно, А. Опекушин — автор замечательного памятника А. С. Пушкину в Москве (*илл. 127*). Опекушин начал учиться скульптуре как вольноприходящий ученик профессора петербургской Академии художеств Д. Иенсена и поначалу зарекомендовал себя мастером скульптурного портрета. До 1870 года он исполнил бюсты и барельефные портреты купца Посохова, Шуваловой и ряд других, проявив умение в простой и выразительной форме передавать характер изображаемого лица. Прежде чем вступить на самостоятельный путь монументалиста, Опекушин в течение ряда лет работал в качестве ближайшего помощника и исполнителя замыслов Микешина, который сам создавал лишь графические проекты будущих памятников; остальное было делом его организаторских талантов и привлекаемых им к работе скульпторов-профессионалов.

Уже в 1859—1862 годах Микешин привлек Опекушина к работе над созданием памятника «1000-летие России» в Новгороде. Имеются сведения, что Опекушиным была исполнена, в частности, фигура Петра I. В дальнейшем Опекушин под руководством Микешина работал над созданием памятника адмиралу А. С. Грейгу в Николаеве (1872). Почти одновременно шла работа над памятником Екатерине II в Петербурге, над которым трудились четыре человека: М. Микешин, М. Чижов, А. Опекушин и архитектор Д. Гримм. Обязанности распределялись следующим образом: Микешин нарисовал общий вид будущего памятника и дал эскизные рисунки большинства статуй для постамента. Разработка архитектурной части монумента возлагалась на Гримма. По рисункам и чертежам последнего были отлиты, например, бронзовая доска с надписью и атрибуты наук, художеств, земледелия и военного дела. Скульптурную модель памятника в малом виде сделал Чижов. Он же вылепил модель монументальной фигуры Екатерины со скипетром в руке (высотой около четырех с половиной метров). Опекушину же поручили исполнение семи статуй деятелей второй половины XVIII века, а позднее и разработку эскизов статуй В. Я. Чичагова и А. Г. Орлова-Чесменского.

Памятники «1000-летию России» в Новгороде (*илл. 126*) и Екатерине II в Петербурге представляют собой характерные произведения третьей четверти XIX века. В них нет уже «кудрявых аллегорий», столь частых в проектах памятников середины века, но еще сохраняются пышность и тяжеловесность композиционных решений; одновременно налицо присущее

126. М. Микешин. Памятник 1000-летию России. 1862 г. Новгород

второй половине прошлого века стремление к максимальной жизненной реальности и конкретности исторических образов, хотя многим персонажам еще свойственна некоторая театральность поз и жестов. Уязвимой стороной памятников, проектируемых Микешиным, была недостаточная взаимосвязь с окружающей их архитектурой. В этом явно сказывался упадок некогда большого стиля ансамблевых решений, синтеза искусств. На этом фоне подлинным художественным событием было создание Опекушиным памятника А. С. Пушкину.

Предложения увековечить память великого поэта высказывались в России еще в первой половине XIX века. Долгие годы шли дебаты по поводу конкурсных проектов, решений жюри и т. д. Поэтому ни одно из произведений русской скульптуры второй половины XIX века не получило таких широких и бурных откликов общественности, как московский памятник Пушкину.

В конкурсных проектах памятника проявились две тенденции. С одной стороны, упрощенное понимание задач монументального искусства, когда стремление к конкретности и живости образов подчас обращалось приземленной жанрово-бытовой их трактовкой. Это, в частности, помешало успеху самого сильного конкурента Опекушина талантливого скульптора П. Забелло. С другой стороны, проявлялось стремление к усложненности и велеречивости в сюжете, правда, с использованием уже не замысловатых аллегорий, как в 60-е годы, а вполне реальных персонажей. Таков был проект скульптора М. Антокольского, изобразившего Пушкина в окружении целого хоровода его героев — от Бориса Годунова до Русалки. У Опекушина также имелись варианты с упрощенно-бытовой трактовкой героя и с усложненным решением композиции. Однако на протяжении нескольких туров конкурса, проходившего в 1870-х годах, одобрение жюри неизменно получали те варианты проектов Опекушина, которые наиболее собранно и лаконично воплощали идею монумента.

Открытие памятника Пушкину в июне 1880 года стало настоящим праздником русской культуры, на котором во славу Пушкина прозвучали вдохновенные выступления таких крупнейших деятелей русской литературы XIX века, как Ф. М. Достоевский, И. С. Тургенев и другие.

В образе А. С. Пушкина подкупают его глубина и редкая для городского монумента лиричность, проникновенность. Созданный на основе лучших традиций русской монументальной скульптуры, памятник отличается величавостью, благородством, естественной и в то же время тонко продуманной постановкой фигуры. Поэт-мыслитель, поэт-гражданин — так задуман и решен Опекушиным памятник Пушкину. Замысел скульптора отвечает высеченным на постаменте словам знаменитого стихотворения «Памятник», где поэт говорит о своем общественном предназначении.

Опекушин представил Пушкина одетым в длинный сюртук, поверх которого наброшен широкий плащ. Мастерски выполненные складки одежды, ее свободная драпировка позволили дать сильную светотеневую проработку всей фигуры и усилили ее архитектонику, ощущение устойчивости. Поза поэта отличается непринужденностью, живостью, не исключающими, однако, благородной возвышенности образа. Уравновешенности пластических масс статуи в значительной степени способствует спокойная величавость движений поэта. Памятник четко просматривается с разных сторон, но наилучшее впечатление производит, если смотреть на него спереди или же с правой стороны. Мастерски найден Опекушиным легкий наклон головы Пушкина, благодаря которому получил великолепное завершение общий силуэт памятника. Выразительность и красота силуэта — одно из важнейших художественных качеств памятника.

На своем первоначальном месте — на Тверском бульваре, памятник поэту производил более интимное, лирическое впечатление. После его перемещения в центр обширной Пушкинской площади он стал доминировать в пространстве и восприниматься торжественней, но несколько утратил прежнюю лиричность.

Много сил и энергии отдал Опекушин памятнику М. Ю. Лермонтову, открытому в 1889 году в Пятигорске. Опекушин стремился и здесь добиться теплоты, лирической проникновенности образа. Однако по художественным достоинствам это произведение уступает памятнику Пушкину. Образ Лермонтова получился романтичным, но не столь глубоким.

К концу 1880-х — началу 1890-х годов относится малоизвестная, но весьма значительная работа Опекушина — памятник имевшему важные заслуги в деле освоения и изучения Восточной Сибири Н. Н. Муравьеву-Амурскому, открытый в Хабаровске в 1891 году. Монумент не сохранился, но в экспозиции Русского музея можно видеть превосходную по качеству исполнения и отливки бронзовую модель фигуры Муравьева-Амурского, постановка которой решена мастерски, ее силуэт выразителен; энергично и характерно, с точки зрения передачи индивидуальных черт, вылеплено лицо. Памятник Муравьеву-Амурскому завершил период расцвета творчества Опекушина, затем наступает пора преимущественно официальной деятельности скульптора, обратившегося к работе над московскими монументами Александра II (в Кремле), Александра III (у храма Христа Спасителя) и другими памятниками. Эти произведения относятся уже к следующему периоду в истории русской пластики, к концу XIX — началу XX века, когда новое слово предстояло сказать уже не Опекушину, а представителям молодого поколения русских скульпторов, выступивших на смену мастерам второй половины XIX века.

Свежие веяния в скульптуре уже определенно заметны в середине 1890-х годов, причем проявились они среди скульпторов, непосредственно связанных с петербургской Академией художеств. Наиболее видным и талантливым из них был В. Беклемишев. Профессор, а с 1901 года ректор художественного училища при Академии, Беклемишев в своей разносторонней деятельности большое внимание уделял жанру, портрету и монументальной скульптуре. В его творчестве противоречиво переплелись черты академизма и влияние передвижничества, серьезные поиски реалистического большого образа в искусстве с тенденцией к слащавой салонности сюжетов. Внешняя красивость ясно ощущается, например, в произведении «Голова мальчика» (1890, мрамор). В этом портрете Беклемишев

127. А. Опекушин. Памятник А. С. Пушкину. 1880 г. Москва

128. В. Беклемишев. Портрет А. А. Риццони. 1902 г.

еще не отошел от влияния своего учителя по Академии художеств Н. Лаверецкого.

Совершенно иные творческие приемы использует скульптор в работах 1900-х годов — портреты А. Риццони (1902, *илл. 128*), В. Маковского (бронза, 1906), А. Куинджи (мрамор, 1909) и других. Здесь явно преобладают появившиеся в скульптуре начала XX столетия особенности: стремление к непосредственности, свежести и широкой манере лепки. Скульптор концентрирует внимание на наиболее существенном, дает острую психологическую характеристику образа. Продолжая традиции русских скульпторов XIX века, Беклемишев проявлял интерес и к портретным произведениям малых форм (статуэтка «В. Н. Давыдов», гипс, 1916, и др.). Среди жанровых произведений Беклемишева выделяется композиция «Деревенская любовь» (бронза, 1896), подкупающая тонкой, живой наблюденностью. Это произведение полно внимания к простым людям из народных низов, что составляло одну из характернейших черт искусства передвижников.

Из монументальных произведений скульптора известны памятники А. С. Грибоедову — во дворе русского посольства в Тегеране (1904), Ермаку — в Новочеркасске (1904), С. П. Боткину — в Петербурге (1908). По своему характеру они все близки монументам второй половины XIX столетия, в частности работам Опекушина. Однако в них сказываются черты позднего академизма — внешняя приглаженность и некоторый недостаток эмоциональности.

Одновременно с Беклемишевым началась долголетняя творческая, а также преподавательская деятельность Р. Баха — автора одного из лучших памятников А. С. Пушкину. Небольшой, отлитый из бронзы монумент был создан для Царскосельского парка, где стоит и по сей день (ныне парк-заповедник в г. Пушкине). Поэт изображен сидящим на садовой скамейке в минуту поэтического вдохновения. Овеянный теплым лиризмом, образ подкупает удивительной живостью движений, сдержанных и одновременно порывистых; остро схвачены поза юноши и черты его одухотворенного лица. В 1902 году Бах оказался победителем конкурса на памятник великому русскому композитору М. И. Глинке. Памятник был установлен около здания Петербургской консерватории и открыт в самом начале 1906 года. Однако его решение подходит скорее для станкового произведения, нежели городского монумента. Немало времени уделял Бах портретному искусству, исполнив бюсты И. С. Тургенева, Н. В. Гоголя, И. А. Крылова, П. П. Чистякова и других.

В числе скульпторов, работавших в этот период в Академии художеств, следует назвать также Г. Залемана-младшего, автора горельефа «Стикс» (гипс, 1887), группы «Кимвры» (гипс, 1889), а также декоративного скульптурного фриза «Олимпийские игры» на здании музея Александра III в Москве (ныне Музей изобразительных искусств имени А. С. Пушкина), построенного в 1912 году. Произведения Залемана исполнены в духе позднего академизма; при блестяще переданной анатомии, они часто страдают сухостью лепки. Более интересны и значительны многие произведения Л. Шервуда — автора памятника адмиралу С. О. Макарову в Кронштадте (1914), установленного на огромной глыбе камня. По условиям заказа скульптор должен был оставить гранитный монолит, извлеченный из Финского залива, нетронутым. Шервуд остроумно вышел из положения, декорировав постамент аллегорическим изображением дракона, напоминавшего по форме морскую волну, плеснувшую на камень.

В творчестве Шервуда поиски эмоциональной выразительности, экспрессии образов (примером может служить превосходный по темпераментной лепке и психологизму бронзовый «Мужской портрет») сочетались с чертами натурализма (полуфигура Глеба Успенского с папиросой в руке, установленная на могиле писателя, бронза, 1904).

На исходе 1890-х годов выступает с рядом работ московский скульптор С. Волнухин, воспитанник московского Училища живописи, ваяния и зодчества, в дальнейшем ставший руководителем скульптурного класса училища. Из числа станковых произведений, созданных Волнухиным, особенно значителен поясной, со скрещенными руками, портрет П. М. Третьякова, решенный как камерный памятник основателю Третьяковской галереи. Портрет при документальной точности (скульптор снимал маску с лица покойного Третьякова) отличается большой эмоциональностью

129. С. Волнухин. Памятник Ивану Федорову. 1909 г. Москва

130. П. Трубецкой. Л. Н. Толстой на лошади. 1899—1900 гг.

образа и сочностью лепки, активным использованием светотени.

Под влиянием художественных поисков и новых направлений в русском и зарубежном искусстве скульпторы все чаще стремятся к той довольно своеобразной в пластике системе творческих приемов, которая получила в дальнейшем наименование импрессионизма. Волнухинский портрет П. М. Третьякова находится у истоков русского импрессионизма в скульптуре.

Волнухин является и автором памятника Ивану Федорову, открытого в Москве в 1909 году (*илл. 129*). Первопечатник изображен за работой у печатного станка, рассматривающим оттиск. Фигура поставлена естественно и в то же время величаво. Ее сложный пространственный разворот и изображение станка умело приведены к общему равновесию, в соответствии со строгим пьедесталом монумента; выразителен и силуэт памятника. Значительность образа, ясность пластической формы, тонкий учет необходимых элементов декора — все эти заветы классического монументального искусства претворены Волнухиным в памятнике первопечатнику. Вместе с тем известная жанровость в трактовке фигуры Ивана Федорова, а также теплота, с которой воссоздан образ, сближают волнухинский памятник с памятником Пушкину работы А. Опекушина.

Крупнейшим представителем импрессионизма в русской скульптуре конца XIX — начала XX века явился П. Трубецкой. Профессиональное образование он начал в Италии в 1884—1886 годах, сначала в студии Д. Баркальи, затем у миланского скульптора Э. Баццаро. В числе ранних портретных работ Трубецкого, созданных им по приезде в 1897 году в Россию,— бюст А. С. Пушкина и статуэтка «И. И. Левитан» (обе — 1899). Особенно характерен композиционный портрет И. И. Левитана. Художник изображен в

задумчиво-непринужденной позе, сидящим на пне. Его облику присущ артистизм, выразительно вылеплены голова, крупный лоб, начавшие редеть волосы.

Наблюдательность и неповторимая изысканность лепки, столь присущие Трубецкому, особенно ощутимы в обширной серии женских образов: «Женский портрет» (мрамор, 1898), сидящая в бальном платье М. К. Тенишева (бронза, 1899), Е. П. Шереметева (бронза, 1900), А. П. Боткина (гипс, 1904), «Натурщица» («Дуня», бронза, 1900), «Женский портрет» (бронза, 1909). Разнообразны их композиционные решения, подкупающе свободна уверенная лепка. Прекрасны женские образы и в групповых портретных композициях — кн. М. Н. Гагариной с дочерью (бронза, 1898), «Неизвестная с девочкой» (1900), исполненные обаяния, внутреннего благородства и изящества. Однако наиболее глубокие, психологически острые у Трубецкого все же мужские портреты. В них больше творческого такта, строгости, художественного вкуса, в то время как иные женские портреты не свободны от налета салонности, внешней красивости.

Трубецкой принадлежал к той части мастеров-импрессионистов, которые, не впадая в крайности, сохраняли прочные реалистические основы изобразительного искусства. Его свежее творчество с самого начала горячо поддержали И. Репин и Л. Толстой. Новаторство скульптора, бросавшее вызов рутине и консерватизму, волновало и лучшую часть молодых художников, особенно москвичей. 1900-й год принес Трубецкому мировую известность: портреты князя Л. Голицына, Д. Сегантини, первый вариант статуэтки «Л. Н. Толстой на лошади» экспонировались в павильоне России на Всемирной выставке в Париже, имели огромный успех и были отмечены «Grand prix». О Трубецком с похвалой отозвались прославленный участник выставки О. Роден и французская критика. Портрет Голицына и работы, воссоздающие образ Толстого, выдержали испытание временем. Они подкупают углубленной характеристикой внутреннего мира человека, многогранностью и значительностью его духовных интересов. В статуэтке «Л. Н. Толстой на лошади» (бронза, 1899—1900, *илл. 130*) воплощены спокойствие и мудрая величавость великого старца; в бюсте Л. Н. Толстого (1899) ощущается мятежная натура писателя, выступавшего гневным обличителем всего несправедливого и ханжеского. Манера лепки, беспокойные, угловатые складки знаменитой толстовки — все это построено на тонких светотеневых контрастах. Характер Толстого раскрывается и в суровых чертах лица с глубоко запавшими глазами и в напряженно динамичном пространственном развороте бюста. Этот совсем небольшой по размерам портрет в какой-то степени обладает чертами монументальности.

Трубецкой чрезвычайно остро воспринимал натуру и пластическую форму. В его статуэтках характер и психология человека раскрываются главным образом фигурой, движениями, жестами, трепетными складками одежды, линиями силуэта.

«Живописное», прихотливо-эскизное обращение Трубецкого со скульптурной формой относится, как правило, к изображению одежды. Что же касается лиц или рук портретируемых, то здесь скульптор гораздо реже допускает эскизность. Даже в небольших статуэтках Трубецкого лица четко моделированы.

131. П. Трубецкой. Дети (Дети Трубецкие). 1900 г

В этом убеждают такие произведения, как «Неизвестная с девочкой» (1900), «С. Ю. Витте с сеттером» (1901) и многие другие. В крупных (в натуральную величину) портретных композициях — «Девочка с собакой» (гипс, 1901), «Дети Трубецкие» (бронза, 1900, *илл. 131*) особенно отчетливо чувствуются ясная и выразительная архитектоника, четкое, ритмическое распределение пластических масс. Среди портретов такого рода особенно известен бюст Ф. И. Шаляпина (гипс, тонированный под бронзу, 1899—1900). Образ артиста решен с ясным оттенком героизации. Поднятая и повернутая в сторону голова передает внутреннюю напряженность, которую подчеркивают плотно сжатые губы и приподнятый массивный подбородок. Пристален и энергичен взгляд Шаляпина, лицо — умное, открытое. Суровая угловатость, характерная для ранних работ скульптора, сменяется в этом портрете очень обобщенными, плавно перетекающими друг в друга объемами.

В памятнике Александру III (бронза, гранит, 1909) Трубецкой почти совершенно отошел от эскизной манеры лепки, четко выявляя объемы, стремясь к обобщенности и общей пластической выразительности. В композиции памятника мастерски найдены соотношения и динамика крупных скульптурных масс (как бы сдвинутых и вместе с тем прекрасно уравновешенных); всадник и конь даны в предельно целостном решении как по пластической лепке, так и по вырази-

132. С. Коненков. Камнебоец. 1898 г.

тельности силуэта. Созданный скульптором монумент Александра III существенно отличается от многочисленных официальных памятников, воздвигнутых в России во второй половине XIX и в начале XX века. Трубецкой не только не идеализировал царя, но, напротив, объективно выразил в его образе грубую силу и тупую ограниченность самодержавия. Мешковатая фигура царя, восседающего на грузном, низкорослом по своим пропорциям коне, еще до революции вызывала насмешки в кругах демократически настроенной общественности [66].

Творчество П. Трубецкого и его деятельность в качестве преподавателя московского Училища живописи, ваяния и зодчества (1898—1906) оказали большое влияние на формирование целого ряда русских скульпторов, особенно москвичей. Впечатление от работ мастера было настолько сильным, что тенденции импрессионизма стали быстро распространяться в среде русских скульпторов. Однако было бы неправильно полагать, что своеобразные проявления импрессионизма были привнесены в русскую скульптуру только из-за рубежа. Даже сам факт особенного влияния Трубецкого на среду московских ваятелей в значительной мере объясняется теми импрессионистическими склонностями, которые проявлялись в конце 1890-х годов у ряда художников, в частности в творчестве С. И. Иванова и у его преемника по Училищу живописи, ваяния и зодчества С. Волнухина.

В числе выдающихся мастеров русской скульптуры конца XIX — начала XX века был Н. Андреев. Подобно многим его современникам, молодой скульптор увлекся импрессионизмом. Испытал он и воздействие стиля модерн, который особенно чувствовался в характере исполнения барельефных композиций для здания гостиницы «Метрополь» в Москве: «Лето» и «Осень» (над этими произведениями Андреев работал в начале 1900-х годов; строительство здания закончилось в 1907 г.).

Наиболее значителен из дореволюционных работ Андреева памятник Н. В. Гоголю в Москве, открытый в 1909 году и получивший широкую известность *(илл. 137)*. Это одно из своеобразных произведений монументальной скульптуры и по замыслу и по проникновенной передаче настроения. Скульптор долго и тщательно собирал материал, ездил на Украину, где родился и жил писатель.

Памятник решен как бы в двух планах: с одной стороны, мы видим великого писателя-реалиста и сатирика в последние годы его жизни, уже неизлечимо больного, охваченного глубокой печалью. Грустно склонившаяся фигура, слабое, зябкое, кутающееся в шинель тело, голова с острым, характерным профилем — таков облик Гоголя. Совершенно в ином плане интерпретирован барельефный фриз на пьедестале монумента. В многофигурных композициях здесь запечатлены бессмертные типы «Мертвых душ», «Ревизора» и других произведений Гоголя. По контрасту с драматизмом фигуры сидящего писателя образы его персонажей изображены с редким для скульптуры чувством юмора и гротесковостью. Подобное противопоставление заключало глубоко оригинальный замысел скульптора.

При всех художественных достоинствах памятника Гоголю в нем проявилась одна из отрицательных сторон импрессионизма в монументальной скульптуре: утрата четкости объемов и многогранной выразительности силуэта. Памятник, в сущности, не рассчитан на восприятие с далекого расстояния.

Вместе с тем не следует забывать, что импрессионизм внес живую, трепетную струю в русскую пластику и в этом смысле заслуживает положительной оценки на том конкретном историческом этапе, который определился на рубеже XIX—XX столетий.

Как и другим представителям импрессионизма в скульптуре, Андрееву в период его увлечения «живописностью» пластики были свойственны усиленные поиски светотени, неровная, образующая сложную систему оттенков фактура, отчетливо видимые в мягкой и податливой глине мазки. Выполненные Андреевым в стиле импрессионизма бюсты художников В. Маковского и И. Репина отчетливо сохраняют следы пальцев и стеки скульптора. Крупно намеченные объемные соотношения скульптурных масс обладают энергией, а подчас и внутренней динамикой форм, что особенно заметно в портрете психиатра Н. Н. Баженова.

Однако уже «Голова мордовки» (1910) свидетельствует об отходе Андреева от импрессионистических приемов. Объемы в этом произведении законченны и упруги, явно второстепенной стала роль светотени. Появляются даже несколько неожиданные графические приемы: в акцентировке глаз, бровей, народного орнамента на шапочке.

В портрете «Иринья» (1913) скульптурная форма вновь как бы смягчается, но уже благодаря иным приемам пластической проработки, нежели в портретах импрессионистического характера. «Иринья» — один из самых устоявшихся и внутренне значительных портретных образов Андреева, созданных им до революции.

Своеобразным вкладом Андреева в русскую портретную скульптуру стала его сатирическая пластика. Сатирическая серия свидетельствует о неистощимой находчивости скульптора в его поисках острой пластической формы, цвета (яркая окраска многих портретов-шаржей) и даже — материала. Очевидно, не последнюю роль сыграли здесь не только особенности дарования Андреева, но и пройденная им школа в Строгановском училище, дававшая понимание декоративных начал пластики. Среди сатирических портретов Андреева особенно видное место занимают образы артистов. Здесь и почти обычные по размерам портреты-бюсты и маленькие портреты-шаржи. В числе лучших андреевских портретов-шаржей — изображения уже упоминавшегося выше психиатра Н. Н. Баженова, артистов Художественного театра Л. М. Леонидова, А. Л. Вишневского. В Музее МХАТа имени Горького хранится уникальная коллекция: портреты-шаржи артистов театра, выполненные по моделям Андреева кустарями Троицкой артели (папье-маше с раскраской). Среди портретированных исполненные юмора изображения И. М. Москвина, В. И. Немировича-Данченко, К. С. Станиславского. Остроумно выбрана форма этих дружеских шаржей — в стиле традиционных русских народных игрушек.

Чрезвычайно самобытным и вместе с тем очень чутким к передовым идеям времени было дореволюционное творчество прославленного русского скульптора С. Коненкова, учившегося в московском Училище живописи, ваяния и зодчества и в петербургской Академии художеств. Уже в те ранние годы проявляется сильный, глубоко своеобразный характер творчества молодого мастера, стремящегося найти новые пути развития русской скульптуры. Обращение к народным образам, темпераментность лепки, поиски силы и экспрессии скульптурных форм — все это свидетельствовало о том, что в русском искусстве появился новый самобытный талант. Однако его не пожелали принять многие преподаватели Академии. Известно, что лишь благодаря заступничеству Репина Коненкову присудили за его статую «Самсон» скромное звание «свободного художника», после чего Коненков вновь возвратился в Москву. В 1898 году он создает «Камнебойца» (бронза, *илл. 132*), где отчетливо ощущаются демократизм образа, интерес скульптора к жизни народа.

Один из самых ранних дошедших до нас портретов, созданных Коненковым,— «Портрет отца» (дерево, 1901) свидетельствует о постепенном обретении своего творческого пути, своей манеры. В этом портрете, отмеченном смелой пластической обобщенностью, можно уловить свойственную последующим работам

133. С. Коненков. Старичок-полевичок. 1910 г.

134. А. Голубкина. Изергиль. 1904 г.

скульптора сдержанную, но выразительную экспрессию. Известность приходит к Коненкову после 1905 года. Глубоко взволнованный революционным выступлением московского пролетариата (участником декабрьских событий был и сам скульптор), Коненков с вдохновением работает над серией портретов участников первой русской революции. Особого внимания заслуживает портрет рабочего-боевика Ивана Чуркина; в нем воплощены конкретные черты человека, которого хорошо знал скульптор. Вместе с тем образ Чуркина олицетворяет гнев народа, стремящегося покончить с произволом царского самодержавия. Это образ обобщающего, синтетического характера. Коненков оставил почти не обработанной нижнюю часть куска уральского мрамора, из которого вырублена массивная, очень обобщенно трактованная голова. Черты лица Чуркина столь же просты, сколь и выразительны. Суровый, несколько исподлобья взгляд глубоко посаженных глаз, плотно сжатый рот, упрямо выступающие вперед губы и подбородок, широкий нос, тяжелые челюсть и скулы — все это схвачено поистине мастерски, в незыблемой целостности.

Глубоко реалистичен и содержателен другой коненковский образ — «Атеист» (1906). Выполненный в мягком камне — песчанике, ныне потемневшем от времени, портрет воссоздает довольно сложный образ человека, на первый взгляд сдержанного, а на самом деле горячего и решительного.

Настоящим художественным откровением в русской скульптуре середины 1900-х годов воспринимается чудесная коненковская «Нике» («Победа», мрамор, 1906). Как сообщает в своих воспоминаниях скульптор, прообразом Нике послужила московская девушка с Трехгорки — курносая, широкоскулая, задорно улыбающаяся и озорная. Художественная сила этого образа — в неиссякаемом оптимизме, в искристой радости жизни.

Исполненные в 1906 году, произведения Коненкова говорят о пытливом интересе скульптора к русскому национальному характеру. Суровый образ Ивана Чуркина, одухотворенное лицо Славянина, пылкий атеист, чудесная по своей непосредственной жизнерадостности мраморная головка Нике — все эти произведения свидетельствуют о прочных связях искусства Коненкова с народом. Они пропитаны его духом, его оптимизмом.

Искусство скульптурного портрета все больше увлекает Коненкова: в 1908 году он исполняет в мраморе портрет А. П. Чехова, в 1909 — в дереве превосходный портрет художника В. И. Денисова, скрипача Ф. Г. Ромашкова (бронза) и другие. Особое место в творчестве Коненкова предоктябрьского периода занимают воображаемые или исторические портреты. Портрет И.-С. Баха (мрамор, 1910) — один из наиболее сложных портретных образов, созданных скульптором. Однако современники весьма тонко постигли сущность этого произведения Коненкова, замыслившего в данном случае как бы «слить воедино скульптуру с музыкой»[67]. Долгие годы творческое воображение Коненкова волнует образ Паганини, в котором скульптор стремится воплотить неукротимый, творческий, мятежный дух великого музыканта. Образы Паганини — наиболее драматические из всей портретной серии работ Коненкова. В большинстве же портретов часто преобладает эпически-величавая нота. Жизнеутверждающие, полнокровные начала в творчестве Коненкова ощутимы и в многочисленных женских образах.

135. А. Голубкина. Сидящий человек. 1912 г.

С конца 1900-х годов в станковых произведениях Коненкова чувствуется увлечение сказочной народной тематикой, а также усилившийся под влиянием поездки в Грецию (в 1912) интерес к передаче красоты человеческого тела и к образам классической мифологии. Для первой группы произведений типичны: «Великосил» (1909), «Старичок-полевичок» (дерево, 1910, *илл. 133*), «Стрибог» (1910), «Еруслан Лазаревич» (1912), «Пан» (1915), «Лесовик» (1917) и другие.

Обращение Коненкова к сказочно-народным образам — явление исключительно интересное. Оно пред-

136. А. Матвеев. Надгробие В. Э. Борисова-Мусатова. 1910 г. Таруса

ставляло собой стремление ввести в профессиональное станковое ваяние образы и темы, которые до сих пор находили воплощение лишь в произведениях народного прикладного искусства. Возрождение искусства деревянной скульптуры — огромная заслуга Коненкова. В этой области он не имеет себе равных ни в русском, ни в западноевропейском искусстве. Подлинная виртуозность и мастерство Коненкова в обработке дерева очень метко охарактеризованы А. Голубкиной, заметившей, что Коненков «так сроднился с деревом, что кажется, что он не работает, а только освобождает то, что заключено в дереве» [68]. В произведениях Коненкова нашел выражение гуманизм русского искусства.

Из работ, навеянных поездкой в Грецию, выделяются «Эос», «Кора» (1912), «Женский торс», «Сон» (обе — 1913). В них ощутимы упорные поиски крепкого, упругого объема при завершенности пластической формы. В известной мере к этой группе работ можно отнести «Девушку с закинутыми руками», а также исполненную в разгар первой мировой войны статую «Раненая» (1916). В них не следует искать копирования древних образцов классической скульптуры — эти произведения глубоко своеобразны и национальны.

Из скульпторов-москвичей в предоктябрьский период достигает творческой зрелости В. Домогацкий. В 1905 году он вылепил портрет Карла Маркса; к сожалению, портрет не сохранился и известен лишь по фотографиям.

Почти одна за другой следуют три поездки Домогацкого в Париж, где начинающий скульптор знакомится с Роденом, который имел для него «гораздо большее значение, чем кто-либо другой». Влияние Родена сказалось в нескольких портретах, выполненных в Париже и показанных в Осеннем салоне 1907 года: «Голова девочки», «Мужской портрет», «Голова старика». Определенный этап в развитии Домогацкого-портретиста знаменует небольшая, но очень выразительно вылепленная «Голова кучера» (1908), подкупающая характерностью народного образа. Уже в этих работах заметен замечательный дар скульптора — мягкость лепки, сочный, красивый мазок при работе в глине или пластилине. Этот дар рано сумел оценить учитель Домогацкого С. Волнухин.

Зрелый период творчества Домогацкого-портретиста начинается в 1910-х годах. На смену приемам импрессионистической лепки приходят крепкая,

137. Н. Андреев. Памятник Н. В. Гоголю. 1909 г. Москва

законченная скульптурность форм, углубленная философская разработка образов. Большинство портретов этого периода выполнено в мраморе и отличается психологической насыщенностью и легким, романтически окрашенным лиризмом: «Портрет М. П. Красновой» (1913), «Портрет старого актера» (1913), портрет Микеланджело (1914—1917, барельеф). В большом бюсте Вл. С. Соловьева воссоздан образ философа, сосредоточенного в минуту глубокого размышления. Домогацкому свойственна углубленная характеристика образа человека, в котором преобладает интимное, лирическое начало, нередко с оттенком мечтательности и романтизма.

В конце XIX — начале XX века расцветает замечательный талант А. Голубкиной — крупнейшего мастера психологического скульптурного портрета. Рисование и лепка с детства влекли Голубкину, но лишь в двадцать пять лет (в 1889 г.) она сумела поехать в Москву и попала в Классы изящных искусств архитектора О. Гунста, где скульптуру преподавал С. Волнухин. В 1891 году Голубкина поступила в московское Училище живописи, ваяния и зодчества к С. Иванову, затем училась в петербургской Академии художеств у В. Беклемишева и в Париже у Родена.

В 1898 году в парижском Осеннем салоне была выставлена статуя «Старуха», исполненная Голубкиной с той же модели, которая послужила Родену. В этом произведении заметна как близость Голубкиной к методу Родена, так и ее самостоятельность. Напряженность творческих поисков — отличительная черта А. Голубкиной. Она проявляется в остроте подачи портретного образа, в его психологической насыщенности, в разнообразии художественных средств, в композиции, различной манере лепки и т. д.

В отличие от многих своих современников Голубкина не замыкалась в портретировании узкого круга знаменитостей или же окружавшей ее интеллигенции. Постоянным и неизменным был интерес скульптора к образам простых людей, к человеку из народа. Ранним предвестником расцвета таланта Голубкиной оказался «Портрет деда» (П. С. Голубкина), где уже ощутимы повышенное внимание к психологическому началу, впечатляющая правдивость образа.

Творчество художницы было тесно связано с жизнью родной страны; она принимала активное участие в событиях первой русской революции 1905—1907 годов, за что дважды арестовывалась и была внесена в полицейские списки неблагонадежных. В 1905 году по заказу Российской социал-демократической рабочей партии Голубкина исполнила бюст Карла Маркса.

В ряде работ Голубкина довольно близка к работам своего соученика по Училищу живописи, ваяния и зодчества — Коненкова. Последнее заметно в некоторых женских портретах, выполненных в дереве, например в «Страннице». Это глубоко правдивый народный образ женщины-крестьянки, ему присущи эпическое начало, сдержанность и суровость художественной формы. Как и Коненков, Голубкина в ряде случаев прибегала к легкой подцветке: лицо странницы тактично и осторожно тонировано.

Особенность Голубкиной-портретиста — постоянное стремление показать напряженную внутреннюю жизнь человека, полную страстей, волнений, горячей пытливости и, что чрезвычайно характерно, драматизма («Изергиль», гипс, 1904, *илл. 134*; «Старая», мрамор, 1908).

Один из лучших, содержательных женских образов Голубкиной — широко известный портретный бюст «Марья» (мрамор, 1905). Здесь заметна та же демократическая традиция, которая была столь отчетливой уже в «Портрете деда». И все же это следующий, несомненно, более зрелый этап деятельности скульптора. Уверенно, проникновенно раскрывается образ женщины-труженицы; на внешне обыкновенном лице заметны усталость, печать нужды, забот о завтрашнем дне. Как и в несколько более позднем портрете Л. И. Сидоровой, обработка поверхности мрамора создает иллюзию зыбкости, как бы воздушной дымки. Оба портрета лучше смотрятся издали. Мастерски выполнен «Женский портрет» (бронза, 1908). Устало-спокойное выражение лица женщины, его моделировка тонко сопоставлены с рисунком едва намеченных плеч.

Голубкина была в числе тех мастеров русского искусства, которые не боялись раздвигать рамки определенных стилей и художественных направлений. Она понимала, в частности, что приемы импрессионистической лепки мало подходят для скульптуры в материале, что в таких случаях надо отступать от импрессионистического метода. В этом смысле показательны бронзовый и деревянный бюсты писателя А. Н. Толстого. Излюбленным материалом Голубкиной была глина. В то же время она обладала и развитым чувством твердого материала. В 1902—1903 годах она специально едет за границу, чтобы совершенствоваться в обработке мрамора. О все возрастающем мастерстве Голубкиной-портретиста в предреволюционные годы свидетельствуют такие ее работы, как бюсты Г. А. Брокар (дерево, 1912), «Старая» (мрамор, 1908), портрет А. В. Назаревского (дерево, 1911), «О, да!..» (дерево, 1913), портрет девочки Т. В. Россинской (мрамор, 1913) и другие работы. Одним из основных свойств этих более поздних произведений скульптора являются сила и уверенность пластической лепки, глубина образов, смелое художественное обобщение.

Прогрессивные основы творчества Голубкиной, его идейная направленность проявились и в обобщенно-символических образах. Ее «Идущий человек» (1903) и «Сидящий человек» (1912, *илл. 135*) — это образно-иносказательное воплощение гневного протеста масс, пусть еще стихийного, но протеста сильного в своей глубокой человечности и искренности.

Еще с 1890-х годов в русском искусстве оживляются поиски в области декоративной скульптуры и в так называемой малой пластике. В частности, все большее внимание уделяется майолике, фарфоровым группам, статуэткам и т. д. Для многих мастеров обращение к декоративному искусству обуславливалось стремлением обогатить возможности пластики. Нередко это проявлялось в активном привлечении цвета, как это было у скульптора и художника Д. Стеллецкого, автора «Знатной боярыни» (раскрашенное дерево), бюста Леонардо да Винчи (патинированный гипс, 1908) и других произведений. Особенностью Стеллецкого являлось использование полихромии в скульптуре (и в дереве и в гипсе), а также работа над многоцветной поливной майоликой.

Обращение к приемам и технике народного декоративно-прикладного искусства характерно и для скульп-

турных произведений таких известных живописцев, как М. Врубель, К. Сомов. Особенно значительны и разнообразны работы Врубеля, в частности его превосходные майолики: «Голова египтянки», «Морская царевна», «Садко», «Купава» и другие (1899—1900). Одна из лучших работ этого плана — знаменитая «Голова Демона» (раскрашенный гипс, 1890).

И в России и во многих других странах в скульптуре 1900-х годов постепенно формируются направления, представители которых все более активно выступают против крайностей импрессионизма. Подобные тенденции с особой очевидностью проявились в деятельности А. Матвеева, для которого характерны как напряженные творческие поиски нового, так и стремление к широкому использованию наследия мировой классики.

Примерно с середины 1900-х годов в русской скульптуре возрождается, а с 1910-х годов резко усиливается интерес к материалу. Прежняя импрессионистическая зыбкость, текучесть форм сменяется поисками упругой насыщенности объемов, а прихотливая живописная светотень уступает место более строгой проработке форм, с подчеркнутой скульптурностью.

Русская художественная критика начала XX века заметила и оценила первые работы Матвеева. Уже в 1910-х годах дарование скульптора получает признание, о нем пишут в журналах, упоминают в отчетах о художественных выставках.

Матвеев стремился обрести в своих произведениях предельную лаконичность, подчеркнуто скупую манеру лепки, он ищет смелые обобщения скульптурных форм; его излюбленной моделью в то время являлось детское и женское обнаженное тело. В числе наиболее значительных произведений Матвеева дооктябрьского периода — памятник-надгробие его другу, рано умершему художнику В. Борисову-Мусатову (1910, *илл. 136*), похороненному в Тарусе: на прямоугольном каменном пьедестале изваяна обнаженная фигура спящего мальчика; в ней много детской непосредственности и вместе с тем неловкой юношеской угловатости. Помимо этого надгробия, Матвеев изваял из белого камня ряд статуй, предназначенных для одного из красивейших парков Крыма (Кастрополь), а также замечательные по пластике и удивительно тонкому чувству ритма этюды обнаженного тела.

Среди произведений скульптора особое место занял портрет А. И. Герцена, который предполагалось распространять в среде русской революционно настроенной интеллигенции. Образ великого революционера-демократа трактован немногословно и очень экспрессивно. За суровыми, обобщенно переданными чертами лица угадывается затаенная внутренняя горечь.

Беспокойная художественная натура Матвеева побуждала его ко все новым поискам. Об этом свидетельствует портрет поэта М. Волошина (1917) — сдержанный, но выразительный образ и очень мягкое пластическое исполнение. По своим художественным особенностям этот бюст заметно отличается как от раннего импрессионистического портрета В. Борисова-Мусатова, так и от лаконично-строгих работ Матвеева 1912 года.

Рассмотрение важнейших явлений русского ваяния начала XX века показывает, что наперекор всем трудностям, особенно в период реакции и вспыхнувшей вскоре мировой войны, в скульптуре росли и крепли важные новые начала. В предреволюционное десятилетие в произведениях наиболее прогрессивной части мастеров пластики зрели ростки социалистического реализма.

Развитие русского декоративно-прикладного искусства второй половины XIX — начала XX века принято членить на два периода. Первый из них с середины XIX века до его конца не отмечен собственным оригинальным стилем. Тем не менее декоративно-прикладное искусство того времени обладает общими чертами, придающими ему достаточно определенный, исторически обусловленный облик. Эти черты обнаруживаются прежде всего в художественной промышленности, одной из важнейших отраслей декоративно-прикладного искусства.

Некоторые особенности вытекают из специфики развития культуры тех лет. В частности, заметно сказывается ведущая роль станкового искусства, для которого характерны самоценность и большая самостоятельность отдельного произведения, составляющего особый целостный мир. Во второй половине XIX века подобный подход в какой-то мере распространяется и на предметы декоративно-прикладного искусства. В результате вещь сама по себе становится важнее, чем как элемент ансамбля. Воздействие станковых форм проявляется и в переносе приемов и принципов изобразительного искусства в декоративное. Так, средства скульптуры малых форм прямо используются для создания произведений собственно художественной промышленности (сосудов, флаконов и т. д.), причем делается это без учета функционального назначения изделий.

Очень важно и определяющее воздействие частного быта, которое ведет к утрате монументальности, крупномасштабности, порождает измельченность форм. Это косвенно сказывается даже в вещах, предназначенных для общественного интерьера: в огромных бронзовых люстрах Георгиевского зала Кремлевского дворца (фабрика Никольса и Плинке[69]), в гигантских хрустальных канделябрах в 3,5 и 5 метров высотой, сделанных на Императорском стекольном (или, как тогда называли, стеклянном) заводе: одни к коронации Александра II (1855), другие для украшения Зимнего дворца. Вещи эти, поражающие величиной, в то же время очень дробны в деталях и весьма далеки от монументальности.

Такая размельченность ведет к множественности, изобилию деталей, предельной насыщенности ими. Это свойственно и архитектуре — внешнему облику многих зданий второй половины XIX века (см. стр. 175). Та же черта проявляется в интерьере обилием небольших предметов на столах, столиках, каминах, полочках, консолях, где расставлены подсвечники, письменные приборы, малая пластика, пепельницы, спичечницы, коробочки, вазочки, лоточки, словом, все то, что называют безделушками — определением, может быть, и не научным, но достаточно точным. Этому вороху вещей отвечает множество мелких заключенных в рамки произведений живописи и графики, эстампов, дагерротипов и т. д. Подобная тенденция заметна и в костюме, украшенном многосложной отделкой, и в запутанной

138. Чаша. По рисунку Е. Бем. Конец XIX в.

размельченной резьбе мебели, и в фарфоре, и в декоративных тканях, покрытых плотным, в избытке нанесенным орнаментом.

Указанная особенность неизбежно влечет за собой другую — растворение формы целого в деталях. Форма перестает выражать конструкцию, как это было в классицизме. Однако она и не «узорна», как в барокко, где общая конфигурация произведения или предмета обладает декоративным совершенством. В барокко общий абрис сложен, рожден взаимодействием многих деталей, но он сохраняет единство и подлинную художественность законченного узора. Здесь же форма скрыта под мелочным декором, деталь важна сама по себе, а не ради целого.

Структуру интерьера скрывают пышные драпировки на окнах и дверях, обилие мебели и других предметов, загромождающих внутреннее пространство. Строение мебели неразличимо под тяжелыми скатертями, покрывающими столы, или под пухлой, мягкой стеганой обивкой, полностью обволакивающей каркас, который поэтому даже не получал тщательной отделки («кутаная» мебель). То же самое свойственно люстрам (их конструктивная основа заслонена плотно повешенным хрусталем), изделиям из стекла и металла. Косвенно это затрагивает и костюм: бесчисленные оборки, воланы, рюши в сочетании с турнюром максимально усложняют силуэт женского платья, скрывают особенности человеческой фигуры.

Для художественной промышленности тех лет (как и для зодчества) необычайно характерен ретроспективизм— важное следствие господствующей тогда эклектики. Не имея собственного стиля, эпоха обращается к уже созданным ранее формам. Это выливается либо в фантазии на темы прошлого, либо в подражание старому, подделку, имитацию. Ретроспективизм ощутим в ложнобарочной мебели Гамбса и других фабрик, в мебели, восходящей к ренессансным образцам или работам мастерских Буля и Чиппенделя, в бронзовых люстрах Грановитой палаты, воспроизводящих древние новгородские круговые «хоросы», в серебряных сосудах фирмы Сазикова, имевших шумный успех на Всемирной выставке 1851 года, которые почти повторяли старые вещи Оружейной палаты. Отчасти это чувствуется и в стеклянной чаше Е. Бем, исполненной на Дятьковском заводе *(илл. 138)*.

Имитационность, проявлявшаяся в тяге к ретроспективности, сказывается и в чрезвычайно распространенном тогда стремлении к подделке под другие материалы или в переносе форм, выработанных для определенного материала и техники, в другие отрасли декоративного искусства. Охотнее всего имитируется дерево. Фарфор, стекло и металл изображают деревянную народную посуду и предметы быта. Очень типична, например, серебряная сахарница в виде деревянного ушата, на корпусе которого изображены «клёпки» (дощечки) и стягивающие их обручи. В довольно

распространенных настольных бронзовых канделябрах сквозная орнаментика и нарочитая уплощенность форм идут от пропильной деревянной резьбы. Роспись фарфора (заводы Кузнецова и братьев Корниловых) и гравированный орнамент на серебре нередко повторяют графику рукописных и старопечатных русских книг. Стекло, помимо подражания дереву, имитирует посуду из яшмы и мрамора, что стало возможным благодаря опытам 30-х годов XIX века (см. т. 5 настоящего издания); в узорах тканей пытаются передать вышивку (ситец «кайма русская») или кружево (сатин фабрики «Товарищество Э. Циндель» в Москве).

Все это резко снижает эстетическую значимость произведений, объективно способствуя наибольшей интенсивности исканий не в области художественного, а в технологии. Тяготение к прекрасному заменяется увлеченностью техническим совершенством. В декоративном искусстве это проявляется в чрезвычайно изощренной обработке серебряных вещей фирмы Сазикова (точном литье, виртуозной чеканке), в великолепной отделке мебели Гамбса (резьба и полировка по темному ореху), в работе над цветными глазурями, которая началась в лаборатории Императорского фарфорового завода, в применении хромолитографической печати на заводе братьев Корниловых *(илл. 147)*. Существенные технические новшества характерны и для стекла. Так, на Императорском стекольном заводе технологом А. Чугуновым было изобретено брикетирование шихты, улучшившее технологию варки стекла, работы С. Петухова расширили цветовую гамму мозаичных стекол; важные искания В. Селезнева касались эмалей для росписи стекла *(илл. 140)*. Большое значение имели публикации трудов В. Писарева и особенно Д. И. Менделеева[70]. В производстве тканей с 1870-х годов стали применять более тонкие сорта пряжи, что позволило выпускать легкие материалы (батист и т. д.). Фабрики перешли к ситцепечатному валу с гравированным узором и к машинам, имевшим до 16 валов. Эта техника позволила достигнуть многоцветности рисунка. Появились и новые красители: ализарин, дававший красный, розовый, фиолетовый и гранатовый цвета, и анилиновые краски, принесшие с собой разные оттенки зеленого и голубого, оранжевый, желтый и черный цвета.

Перенос пафоса творчества из области эстетического в сферу технологии связан с еще одним важным фактором, воздействующим на художественную промышленность второй половины XIX века — влиянием машинизации производства. Поскольку процесс машинизации тогда лишь начинался, целый ряд черт вытекал из противоречивости переходного момента. Машина несла с собою много положительного: добротность изделий, абсолютную точность формы, массовость, а вместе с ней дешевизну, доступность. Кроме того, за нею было будущее. Отрицательное было обусловлено не столько машиной как таковой, сколько порождалось особенностями переходного периода. Еще не было представления о том, что могут быть произведения художественной промышленности, которые нельзя сделать иным способом, нежели машинным. Чаще всего машину заставляли изготавливать вещи, делавшиеся ранее вручную. И машина стандартизировала их, уничтожая очарование индивидуальности, рукотворности.

139. Ваза. 1893 г.

Машинное производство лишь нащупывало критерии собственной красоты, а тем временем, как неизбежные издержки экспериментирования, потоком шла нехудожественная продукция. И современники в большинстве своем не верили, что вещь, сделанная машиной, может быть прекрасной.

Наконец, капиталистическое фабричное производство вытесняло, делало ненужными кадры старых мастеров. В итоге создавалось ощущение гибели большого искусства, вместо которого новый период не мог предложить ничего равноценного. Одних это звало на борьбу с машиной, побуждало поддерживать старых мастеров и часто вело к идеализации прошлого (что было, кстати, еще одной причиной ретроспективизма). В тех же художественных кругах стандартизация продукции и ясно определившийся космополитизм техники вызывали, как реакцию, тягу к сугубо национальному, питали все разновидности псевдорусского стиля,

Сторонники промышленного прогресса, наоборот, всячески стремились совершенствовать машинное производство, и это, в свою очередь, поддерживало в их среде увлечение техникой и технологией, отвлекало от собственно художественных задач.

Противоборство этих тенденций, тщетное стремление сторонников старого противостоять неизбежности промышленного прогресса, при всем благородстве их субъективных намерений, обусловили сложность переходного периода.

Сейчас, спустя столетие, глазу историка ясно, что отнюдь не все произведения тех лет малохудожественны. И парадоксально, что наиболее интересна как раз массовая дешевая продукция, рассчитанная на самые широкие круги потребителей, которая меньше всего ценилась современниками. Она была лучше, совершеннее малосерийных и уникальных произведений. Именно в такой посуде и тканях сохранялись важнейшие качества изделий художественной промышленности — рациональность, чистота и логичность форм, теснейшая связь с декором, верное соотношение орнамента и фона, сдержанная и в то же время нарядная цветовая гамма, умение обыграть материал, наиболее полно выявить и показать его красоту. Это неизбежно вытекало из функциональности, обязательной для подобных вещей, которые использовались в обыденной жизни и не служили целям подчеркнутой репрезентативности. Кроме того, здесь немалую роль играло требование экономичности, обязательное в массовом производстве. Наконец, чрезвычайно важно и чисто коммерческое стремление учесть склонности покупателя-простолюдина. Вкусы же народа, всегда гораздо меньше следующие моде, и в эту эпоху сохраняли приверженность лучшему, что было достигнуто в прошлом. Сказанное характерно для дешевого, «трактирного» фарфора Гжели и заводов Кузнецова, для простой посуды из стекла, выпускавшейся группой заводов Мальцевых, для ситцев — «кубовых» с их темно-синим фоном, восходящим к народной набойке, «белоземельных» с рисунком на светлых точечных фонах, «каленых», то есть сильно накрахмаленных, украшенных яркими полосами[71].

Русское народное искусство второй половины XIX века чрезвычайно многообразно. Причем почти каждый из его видов сохраняет творческую активность, а нередко и способность к дальнейшему развитию. Вместе с тем в этот период впервые теряется контакт между народным и профессиональным искусством, который характерен для XVIII — начала XIX века. Подобное явление было обусловлено состоянием профессионального художественного творчества. Эклектика, получившая распространение в русской архитектуре и декоративно-прикладном искусстве, вызвала в среде народных мастеров стремление обособиться, укрыться за щитом традиции и двигаться своим путем, сохраняя и развивая лучшие из достижений предшественников.

Такое положение сохранялось вплоть до конца 80-х годов XIX века, когда стало ясно, что народное искусство уже не может противостоять разрушительным воздействиям эпохи. В конечном итоге они повсюду сводились к натиску фабричного производства. Важно подчеркнуть, что, как правило, машина побеждала не благодаря художественному превосходству изделий. Она брала массовостью, дешевизной продукции, обаянием ее новизны и городского духа. Особенно сильно это должно было ощущаться в крестьянской среде. А ведь именно для нее и работали народные мастера. Таким образом, в условиях капитализма приобщение деревни к фабричным изделиям явилось началом упадка народного искусства.

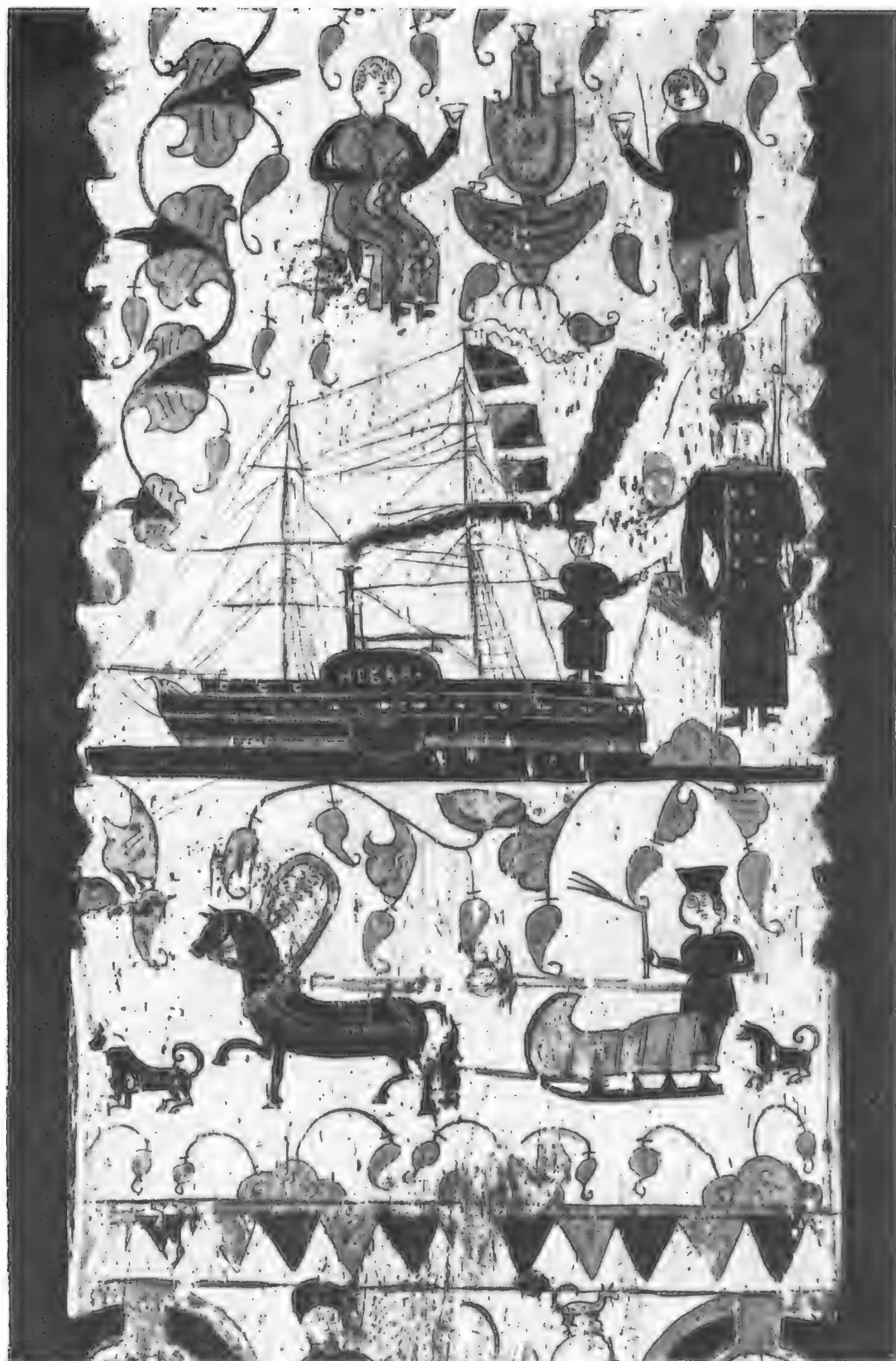
Вытеснение произведений народного искусства фабричными изделиями ускорялось вблизи промышленных районов и замедлялось в отдалении. Помимо того, отдельные отрасли продлевали существование, приспосабливаясь к новым условиям и сохраняя рентабельность. Очень характерным для всех промыслов того периода было расширение сферы распространения продукции. Произведения уже не оседали в окрестностях, а расходились дальше, попадая в недосягаемые для них ранее области страны.

В основных видах русского народного искусства рассматриваемого времени проявились некоторые общие черты. Почти повсюду техника и декор разных произведений, создававшихся в одном районе, были одинаковыми или очень близкими: например, в Верхнем Поволжье глухая рельефная резьба с растительным узором украшала не только дома, но и предметы быта, а на Севере роспись покрывала и сам интерьер и вещи домашнего обихода (прялки, посуду, короба, мебель, сани и т. д.). Такое единство художественных средств чрезвычайно помогало созданию замечательного ансамбля крестьянского жилища.

Общей тенденцией русского народного искусства стало также, может быть, не осознанное, но четко выраженное тяготение к насыщенности, интенсивности художественного языка, к повышенной декоративности. В резьбе по дереву (за исключением геометрической и трехгранновыемчатой резьбы Севера и Центра России) узор усложнялся, делался обильным и плотным, а рельеф обретал сочность и пластику. Напряженнее, ярче, звучнее становились цвета вышивок, росписи по дереву (северные и городецкие прялки, городецкая игрушка) и дымковских расписных глиняных игрушек[72]. В те годы, в отличие от первой половины столетия, применяли вышивку и ткачество в одной вещи, усиливая тем самым декоративный эффект. Точно так же сочетание сложной пластики форм с густым и глубоким цветом поливы увеличивало художественное воздействие фигурных керамических сосудов, сделанных в городе Скопине Рязанской губернии *(илл. 144)*.

Многие виды народного искусства второй половины XIX века вели происхождение от глубокой древности. Однако были и новые отрасли, возникшие в первой или даже во второй половине XIX столетия: городецкая роспись по дереву, производство керамических фигурных сосудов в Скопине, лаковых коробочек в мастерской Лукутина, металлических расписных подносов в Жостове и прилегавших деревнях, скульптуры малых форм из чугуна в Каслях на Урале. Почти все эти виды (и старые и более новые) целиком лежали в русле традиционного художественного мышления и языка народного искусства. Лишь произведения Каслей и мастерской Лукутина были непосредственно связаны с методами профессионального станкового искусства и зачастую копировали его произведения. Само существование таких явлений означало известное нарушение целостности сферы народного искусства и проникновение не свойственных ему приемов и принципов.

140. Чаша с крышкой. Конец XIX в.



141. Прялка. Фрагмент. Северодвинская роспись по дереву. Вторая половина XIX в.

Традиционные разновидности основывались на нескольких типах выразительных средств. Резьба по дереву на Севере, в Верхнем Поволжье и центральных губерниях, вышивка, кружево, ковры, набойка, керамическая посуда, изделия Хохломы были исконными владениями орнамента растительного или геометрического. Листья, побеги, ветви, цветы, розетки, веерные и крестообразные формы, ромбы, треугольники, волнистые, зубчатые линии и иные бесчисленные элементы сплетались в узоры, которые предельно обобщенно и вместе с тем остро выражали удивительно красочный мир народной фантазии.

В северной росписи по дереву в узор включались и изображения. Однако они не главенствовали, а переводились на язык орнамента. Иное дело керамическая и деревянная игрушка, городецкая роспись по дереву, роспись по металлу (жостовские подносы с пейзажами). Здесь изображение становилось основным средством выразительности. Вместе с тем мастера шли от законов не профессионального, а народного изобразительного искусства, от навыков, родственных его опы-

142. Донце прялки. Городецкая роспись по дереву. Вторая половина XIX в.

ту, а иногда и прямо восходивших к принципам лубка конца XVII—XVIII веков. Естественно, что виды народного искусства, связанные с изображением, испытывали на себе более непосредственное воздействие современной действительности. На сцену выходили городские типы тех лет: барыни, гусары, няньки, персонажи мещанской и купеческой среды или пореформенное крестьянство. Это характерно для игрушек и скульптуры малых форм из дерева и глины Богородского *(илл. 143)*, Сергиева Посада, Тулы, Дымковской слободы, для городецких расписных прялок.

Народное искусство второй половины XIX века обладало четко определенным «словарным» фондом — постоянным комплексом излюбленных изобразительных мотивов и сюжетов. Одни из них были унаследованы от глубокой древности (кони, птицы, львы, сирины), другие, преимущественно сюжетные, относились к гораздо более позднему времени («поездки» или «тройки» и «чаепития»). Каждый из мотивов или сюжетов использовался не повсюду, а лишь в определенной группе видов народного искусства. Кони, иногда со всадниками, характерны для деревянных и глиняных игрушек, деревянной посуды Севера, мезенских и городецких прялок; птицы — для северной деревянной посуды, нижнетоемских, северодвинских и городецких прялок и донец *(илл. 141, 142)*, для калужской вышивки; львы — для домовой резьбы, для резных и расписных предметов Верхнего Поволжья; наконец, сирины встречались в домовой резьбе Верхнего Поволжья и северодвинских прялках. «Поездки» (или «тройки») применялись в прялках Нижней Тоймы, в деревянной малой пластике Владимирской губернии и Городца, в лаковой росписи мастерской Лукутина, а «чаепития» — в северодвинских расписных деревянных изделиях, в контурной резьбе на прялках Ярославской и Костромской губерний и опять-таки в лукутинских лаках. Конечно, в произведениях, исполненных в разных техниках, существенно менялась трактовка этих мотивов или сюжетов, но суть сохранялась: конь оставался конем, птица — птицей. Тем самым строго оберегался ясно очерченный мир образов народного искусства.

Постоянство круга образов и характера их трактовки долго помогало народному искусству противостоять разлагающему натиску эклектики. Тем не менее к 90-м годам XIX столетия стало очевидным, что произведения народного искусства упрощаются, грубеют, порой приобретая черты псевдорусского стиля и стиля модерн.

Новый период в развитии русского декоративно-прикладного искусства — с конца XIX века по 1917 год — в области народного искусства несет с собой сравнительно небольшие изменения. Важнейшие тенденции прошлого этапа сохраняются, так же как и основные разновидности и очаги крестьянских художественных ремесел. На смену почти угасшим промыслам (изготовление ворсовых ковров в некоторых губерниях, холмогорская и тобольская резьба по кости, чернение по серебру в Великом Устюге) приходят роспись и выжигание по дереву в Сергиево-Троицком Посаде, абрамцево-кудринская резьба (под Москвой).

Импульсом к созданию новых промыслов становятся не только мода на «кустарные», как тогда говорили, вещи, но и набирающее силу стремление русской общественности сохранить народное искусство. В этом движении, составлявшем особенность периода, участвуют земские органы, художественные кружки, отдельные деятели искусства и культуры. Уже в 1882 году в Москве организуется Торгово-промышленный музей кустарных изделий и начинает регулярно действовать Абрамцевский кружок, в котором участвуют В. Васнецов и Е. Поленова, а позже В. Поленов, М. Врубель, М. Якунчикова, В. Серов, К. Коровин, А. Головин. В 1883 году открывается Петербургская мариинская практическая школа кружевниц, а вслед за нею постепенно возникают разные школы и учебные мастерские во многих традиционных очагах крестьянского искусства: в Вятской, Вологодской, Воронежской, Курской, Орловской, Подольской, Полтавской, Рязанской, Тамбовской, Тверской и других губерниях. Большинство из них создается земствами, но немало основывается и на средства меценатов, например Талашкино М. Тенишевой, где работали Н. Рерих, С. Малютин, И. Репин, В. Серов, К. Коровин, В. Васнецов, В. Поленов.

143. Д. Пучков. Пляшущий мужичок. Богородская резьба по дереву. Конец XIX — начало XX в.

144. Сосуд «Полкан». Скопин. Вторая половина XIX в.

Во многих школах тщательно берегут традиции и приемы народного искусства, сохраняя его в этот трудный период. Пожалуй, лишь не всегда квалифицированный отбор старых изделий для копирования и требование скрупулезного повторения, засушивающего работу, можно поставить в упрек их руководителям.

Однако довольно часто люди, стоявшие во главе школ, стремятся «исправить» народное искусство, существующее якобы в уже огрубленном виде (пример — деятельность А. Дурново в г. Семенове Нижегородской губернии). Подобная тенденция приводит к утрате подлинных корней крестьянского мастерства. Нередко в те годы «ученый» художник сам «сочиняет» образцы для мастеров, превращая их в пассивных исполнителей. Иногда, как в Абрамцеве, образец компонуется из деталей и узоров, подсмотренных в разных произведениях, не всегда принадлежавших одному промыслу, а порой, как в Талашкине, вообще представляет собой фантазию на народную тему. В таких случаях речь уже идет не о сохранении народного искусства, а о творчестве «ученого» художника, эскиз которого переводится в материал крестьянскими мастерами. Это характерно для многих мастерских, особенно тех, которые организовывались на средства меценатов.

Основные новации в декоративно-прикладном искусстве в этот период связаны с художественной промышленностью. Однако и она сталкивается не только с проблемами, порожденными современностью, но и с теми из них, которые пришли из прошлого. Очень важна поставленная второй половиной XIX века, но не решенная тогда, задача эстетического освоения машинной продукции, превращения ее в произведение искусства. Однако, как правило, эти изделия (кроме тканей) продолжали оставаться за пределами художественности. Более того, почти не расширилась сфера применения индустриальных методов в художественной промышленности, оставаясь в основном на уровне, достигнутом прошлым этапом.

По-прежнему массовый фарфор выпускали лишь заводы Товарищества Кузнецова. Императорский завод делал уникальные вещи, завод братьев Корниловых — очень дорогую малосерийную посуду. Как и раньше, широкое производство стекла было налажено только на предприятиях акционерного общества Мальцевских заводов. Императорский фарфоровый и стекольный завод, а также Никольско-Бахметьевский придерживались старых форм производства. То же самое характерно и для тканей: крупнейшие фабрики Москвы, Петербурга, Иваново-Вознесенска, Ярославля, Твери продолжали одевать всю Россию.

Сохранялась и другая существенная особенность предшествующего времени — технологические достоинства произведений в подавляющем большинстве случаев привлекали больше внимания, чем художественные качества. Непрекращающиеся поиски позволили освоить «мягкий» фарфор, подглазурную роспись, толстостенное стекло с включением разноцветной крошки, окраску люстром, новые способы травления многослойного стекла; появился метод изготовления рубинового стекла без добавления золота, замененного медными красителями.

Наконец, надо иметь в виду, что частный быт, как и прежде, оставался решающим фактором, соответственно формируя направленность декоративного искусства, и в первую очередь художественной промышленности. Благодаря этому сохранилось стремление к уюту, камерности, а монументальность оказывалась ненужной. Отсюда и прежний состав вещей, изменившийся лишь в связи с появлением качественно новых предметов, связанных с достижениями техники (например, электрические светильники).

Наряду с чертами, присущими прошлому этапу, период конца XIX — начала XX века обладает и новыми свойствами. Среди них — обретение стиля, получившего название модерн[73]. Охвативший архитектуру и декоративное искусство своего времени, он ощутим

145. А. Бенуа, Е. Лансере. Столовая. Выставка художественного предприятия «Современное искусство». 1903 г. Петербург

всюду — от пуговицы до интерьеров особняков и кают волжских пароходов, от детской кроватки до надгробия. В исследуемой области это сложное художественное явление трудно оценить однозначно: оно содержит и позитивные и негативные моменты.

Новый стиль стремится не к тому, чтобы проектировать отдельные вещи, он стремится создавать среду, художественно организованную с помощью ансамбля произведений декоративно-прикладного и монументально-декоративного искусства. Он тяготеет к синтезу, вновь включая в содружество искусств росписи и скульптуру.

Это вдохновляет больших художников. В декоративное искусство приходят И. Фомин, Е. Лансере, А. Бенуа, Л. Бакст, А. Головин, К. Коровин, М. Врубель. И хотя их увлечение модерном было недолговечным, они во многом способствовали его утверждению, показав на Архитектурной выставке 1903 года в Москве и на выставке художественного предприятия «Современное искусство» в Петербурге привлекавшие совершенством ансамбля интерьеры: Фомин — столовую с мебелью серого клена (Москва), Бенуа и Лансере — столовую *(илл. 145)*, Бакст — будуар, Коровин — чайную комнату (Петербург).

Модерн отваживается создавать собственную композиционно-образную систему. Этот стиль впервые за шесть столетий отказывается от канонов античности, отвергая к тому же и формы средневековья. При всех недостатках очень важно, что он первым выходит за традиционные рамки, прокладывая дорогу всем важнейшим явлениям XX века в области архитектуры и декоративного искусства.

В лучших произведениях новация не является самодовлеющей. Она служит возрождению выразительности декора и формы, подвергшихся «девальвации» на прошлом этапе. Вместо примелькавшихся стереотипов,

146. Ситец кашенированный. Товарищество мануфактур Горелина с сыновьями. 1904—1905 гг.

символика которых давно забыта и не воспринимается, художники создают новую лексику, несущую с собой остроту и живость восприятия произведений декоративного искусства. При этом после эмпирических метаний периода эклектики кажется весьма прогрессивной целеустремленность поисков мастеров, которая основывается на осмыслении теоретиками модерна его сущности как стиля. Тому положительному, что есть в модерне, неумолимо противостоят коренящиеся в самой его основе широко известные отрицательные черты: надлом, бессилие или, наоборот, надрывная экстатичность, ставшие сердцевиной эмоционального строя нового стиля. Это дополняется его космополитическими устремлениями, замеченными еще современниками и потом признанными неотъемлемым свойством модерна.

Не забывая ни о достоинствах, ни о недостатках модерна, рассмотрим его в сфере декоративного искусства как устоявшуюся стилевую систему, обладающую ясно ощутимыми особенностями. Прежде всего характерны широчайшая популяризация и рекламирование модерном своих форм, орнаментов, приемов, создание моды на свои произведения — словом, если можно так выразиться, его прокламационность. Важную роль здесь играет пресса (в том числе и специальные художественные журналы), всякого рода широко распространяемые каталоги и проспекты фирм, регулярные выставки, вплоть до всемирных (Парижская выставка 1900 г.). Все это в значительной мере объясняет небывало быстрое и повсеместное распространение модерна. Декоративное искусство этого стиля обладает подчеркнутой массовостью. Его образы, формы и приемы в принципе одинаковы и в роскошных особняках и в скромных жилищах. Разница заметна чаще всего в драгоценности материалов, а иногда еще и в мастерстве художника. Это создает в сознании довольно широких слоев населения (главным образом мелкой буржуазии и чиновничества) иллюзию приобщения к модной, «шикарной» жизни верхушки общества. Отсюда неодолимое обаяние модерна в подобных кругах. Обе рассмотренные черты типичны для буржуазной культуры с ее назойливо рекламным внедрением модных явлений и мнимым демократизмом.

Стремление к принципиальной новизне заставляет модерн отказаться от ордерности — существенного компонента художественного творчества в архитектуре и декоративном искусстве в течение многих столе-

147. Чайный сервиз. Вторая половина XIX в. Завод братьев Корниловых

тий. Из этого следует, что композиция перестает строиться как система твердых, опирающихся друг на друга элементов и классическая тектоника не используется. Прототипом становятся природные, чаще всего живые и растительные формы, где части слиты в неразделимое целое. Известны высказывания художников Императорского фарфорового и стекольного завода о необходимости использовать красоту форм природы: форму раковин, жилок листьев, человеческой фигуры[74]. Вазы больше не делятся на основание, тулово и горлышко; шкафы, комоды, буфеты теряют тектонически осмысленные членения. Элементы начинают сращиваться. Это касается интерьера, где широко распространяется встроенная мебель (угловые шкафы, диваны, огибающие комнату по периметру). То же самое характерно и для предметов обстановки. В одном изделии комбинируются прежде существовавшие отдельно вещи: диван обрастает шкафчиками, письменный стол соединяется со шкафчиком и полкой, мебель — с лампой, лампа — с балюстрадой лестницы. Причем иногда такое объединение получает своего рода сюжетную мотивировку: ограждение лестницы, как бы сплетенное из водных струй, «стекает» вниз, образуя в конце всплеск волны, на которой взлетает лампа-«медуза» (дом С. Рябушинского, архитектор Ф. Шехтель).

Само пространство перестает замыкаться в пределах четырех стен: проемы без дверей позволяют ему перетекать из комнаты в комнату в богатых интерьерах, а в скромных квартирах той же цели служат многочисленные зеркала. Укрепленные на мебели часто так, что в них нельзя смотреться, они дают пространственные прорывы, как бы раздвигая стены помещений.

Отнюдь не всегда в модерне обращение к природным формам означало использование принципиальных основ (таких, как идея слияния компонентов). В плохих вещах художник натуралистически подражает природе. Широко известны светильники, где электрическая лампа с абажуром или плафоном в виде цветка венчает стебель растения, отлитый из металла. Как правило, оказываются неудачными и формы в виде живых существ. Примером может служить фарфоровая ваза с лебедями, сделанная по проекту А. Обера на Императорском фарфоровом и стекольном заводе. Трепетные, полные жизни тела и крылья птиц, их изгибающиеся шеи не способны слиться в плотную, четко обозначенную оболочку сосуда.

Отметая ордерность, модерн теряет ясную логику построений. В лучших произведениях она усложняется, становится не очевидной, но в конечном счете все же присутствует так, как бывает в природе. Слабые же мастера попросту отказываются от закономерности, отдаваясь во власть произволу, художественному капризу. Неприятие ордерности влечет за собою и забвение оптимальных для человека выразительных средств. Нарушается пропорциональный строй: произведения слишком вытянуты либо в длину, либо в высоту; ритмы становятся вялыми или, наоборот, ломающимися, неспокойными; цвета — чаще жухлые, бледные, иногда бывают чересчур яркими; криволинейные очертания и формы из устойчивых полуциркульных, круглых или сферических превращаются в нестабильные, восходящие к параболе, гиперболе, эллипсоиду и т. д. Интересно, что при этом, как правило, полностью сохраняется функциональность вещи. Она остается удобной и прочной, и получается, что ущербность, ощутимая в произведении декоративного искусства, носит лишь духовный характер и потому не лишена наигранности.

Часто признаком модерна в декоративном искусстве считается приверженность криволинейным формам и очертаниям. Действительно, они очень распространены в этом стиле. Однако есть не меньше произведений и ансамблей, где господствуют прямые линии (например, упомянутые выше столовая серого клена Фомина, стол натурального дуба с изразцами и чайная комната Коровина, будуар Бакста). Точно так же одинаково типичны и другие взаимоисключающие свойства: хрупкость и массивность (в названных работах Коровина и Фомина), графичность и пластика (в столовой Бенуа и Лансере, где линеарно решенные мебель, люстры и зеркала контрастируют с настенными барельефами). Сходным образом в доме Рябушинского работы Шехтеля тонкий штриховой узор решетки сопоставлен со скульптурно трактованной балюстрадой лестницы. Выявление естественных качеств, правда материала соседствуют со старательным его видоизменением: любование натуральной фактурой дерева и дерево под сплошной окраской, белый фарфор и фарфор, скрытый цветной глазурью, прозрачное стекло и стекло с люстровыми окрасками, дающими металлический блеск, стекло, спрятанное под цветными эмалями, стекло, получающее при обработке матовую фактуру, и т. д. Все эти черты объединяет лишь одно — они противоположны друг другу, поэтому стремление художников — выразителей стиля модерн сразу к обеим крайностям, к обоим полюсам, а не к золотой середине, можно условно назвать альтернативностью.

Каждое из противостоящих контрастных качеств доведено здесь до самого предела, и в этом еще одна особенность модерна. Конечно, в такой ситуации не может быть и речи о гармонии — этот стиль открыто и убежденно дисгармоничен.

Сотканный из противоречий, мятущийся модерн все же умеет строить ансамбли произведений декоративного искусства. Ради этого он отказывается от абсолютной противоположности всех свойств и одно из них делает лейтмотивом, характерным для большинства элементов ансамбля. Часто это проявляется в предпочтении, отдаваемом либо прямым, либо криволинейным формам и очертаниям. Так, при сохранении противоположности разных качеств в интерьере дома Рябушинского господствуют кривые, в столовой серого клена Фомина и будуаре Бакста — прямые линии. Композиция ансамбля столовой Бенуа и Лансере сложнее: она основана на прямых вертикалях и мягко изгибающихся горизонталях.

Очень существенно то новое, что вносит модерн в область декора. Этот стиль освобождает форму произведения от засилья деталей, очищает ее от наростов узора, характерных для периода эклектики. Модерн преодолевает мелочность, укрупняет пятна декора. Произведения художественной промышленности украшают теперь отдельные увеличенные мотивы узора: цветок, гроздь, ветка, листок и т. д. Даже традиционные виды орнамента — геометрические и растительные — разбиваются на элементы и даются или вразброс, или в шахматном порядке, или в виде самостоятельного, обособленного клейма. Несколько особняком в этом отношении стоят ткани, где требование раппортности заставляет сохранять многократный повтор элементов декора. Мастера нового стиля любят «переламывать» отдельный мотив или орнамент на границе двух поверхностей, протягивая его с одной из них на другую[75].

Модерн явно предпочитает расширяющиеся книзу формы, в основе своей восходящие к трапеции, усеченным конусу и пирамиде. Таковы окна, спинки стульев, вазы из фарфора, стекла и металла, фарфоровые сервизы, таковы и широко распространенные металлические полоскательницы и уникальная люстра для столовой (ее крепления и плафоны) работы И. Фомина. При этом очень часто боковые стороны или поверхности таких произведений изогнуты и форма либо оплывает книзу (керамика Строгановского училища, фарфоровые вазы «большого огня» Императорского фарфорового и стекольного завода *(илл. 139)*, кузнецовская чайная посуда) либо как бы перетянута на середине высоты (мальцевские стеклянные вазы, ваза в виде пера павлина, сделанная на Императорском заводе, силуэт женского костюма с широкой по подолу юбкой и шляпой с большими полями, разного рода книжные украшения).

Формы, основанные на кривых, внутренне динамичны. Они либо «стекают» вниз, либо стремятся расшириться в средней части. То же скрытое напряжение, готовность к изменению ощутимы в сплющенных дугах, вытянутых эллипсах, ромбах и т. п. В них также господствует незавершенное движение, они столь же беспокойны и нестатичны.

Для модерна характерно увлечение керамикой: она приходит в архитектуру и станковую скульптуру, становится заметной отраслью прикладного творчества. Подобно майоликовым фризам и панно на фасадах зданий, изразцовые вставки украшают камины из песчаника (Фомин, столовая серого клена), а в мебели сочетаются с деревом (Коровин, стол натурального дуба с изразцами). Соединение этих разных материалов дает острые цветовые и фактурные контрасты: теплота и матовость дерева, шероховатость камня становятся выразительнее рядом с холодным блеском керамики, а яркость и звучность ее красок эффектно выделяются на фоне мягких полутонов дерева. Приверженность к подобным сильным акцентам столь велика, что они нередко создаются с помощью других

148. А. Резанов. Дворец великого князя В. А. Романова (ныне Дом ученых). 1867 г. Ленинград

материалов, выполняющих здесь в принципе ту же роль, что и керамика. Фомин использует для этой цели эмаль (стол из карельской березы с эмалью), а в массовом производстве место эмали занимают вставки из цветного непрозрачного стекла.

Косвенно увлечение керамикой ощущается и в ее влиянии на фарфор и стекло, порой приобретающие не характерные для них свойства. Фарфористы нередко прячут белизну массы своих изделий под красочной непрозрачной глазурью (вазы «большого огня», изготовленные на Императорском фарфоровом и стекольном заводе). В стекле на смену невесомости и сверканию материала подчас приходит шероховатость и непрозрачность, а четкая геометричность формы сменяется мягкостью или даже неопределенностью как бы вылепленного объема.

Конечно, есть и более частные особенности, не всегда прямо связанные с общими закономерностями господствующего стиля. Так, фарфор испытывает сильное влияние датских (копенгагенских) и японских образцов, что, впрочем, свойственно не только русским вещам, но и изделиям знаменитого Севрского завода во Франции. В художественном металле распространяются чеканка, тиснение и так называемая металлопластика по тонкому листовому материалу. Ювелиры небывало охотно используют полудрагоценные камни (нефрит, ляпис-лазурь, аметист, гелиотроп, топаз, горный хрусталь, халцедон, разнообразные яшмы и т. д.). Это характерно главным образом для изделий ведущей в те годы фирмы Фаберже. Кроме того, в ювелирном деле появляется необычный жанр, встречающийся, пожалуй, лишь в искусстве Дальнего Востока,— скульптура малых форм из полудрагоценных и драгоценных камней (например, сделанный в мастерской Фаберже балалаечник с глазами из сапфиров).

Фабричные ткани отличаются от других видов художественной промышленности тем, что некоторые их разновидности вообще выходят за рамки модерна.

149. В. Шервуд. Исторический музей. 1877—1883 гг. Москва

Если мебельные и портьерные материи, скатерти, покрывала и другие изделия городского обихода полностью отвечают стилю времени, то ткани для русской деревни, а также для народов Средней Азии, Афганистана, Китая, исключая некоторые новшества, следуют принципам предшествующего этапа *(илл. 146)*.

Противоречивость и эмоциональная ущербность стиля модерн постепенно становятся все более явными, заслоняя то прогрессивное, что он нес с собой в декоративном искусстве. Уже к 1910-м годам наиболее крупные мастера разочаровываются в модерне и отказываются от его принципов, обращаясь вновь к старым стилям. Ренессанс, древнерусское искусство и отечественный классицизм становятся предметом тщательного, нередко подлинно научного изучения и основой фантазий на темы этих стилей. Этот «ученый» характер восприятия прошлого и неизбежный налет модерна несколько отличают ретроспективизм 1910-х годов от упомянутого выше родственного явления второй половины XIX века. Однако по сути своей оба они связаны с отказом от новаций, и в этом смысле возвращение художников и архитекторов к тому, от чего они отказались десять-пятнадцать лет назад, полно трагической безысходности.

Уход наиболее талантливых сил не означал конца модерна. Его продолжают поддерживать художники неизмеримо меньших дарований и обыватель с его невысоким вкусом. В итоге стиль в худших вещах вообще теряет художественные качества.

В условиях быстро развивающегося капитализма в городах России развернулось интенсивное строительство. Рост классовых противоречий способствовал возникновению все более острых контрастов между центральными кварталами городов, где располагались различные учреждения, великолепные дворцы, театры, музеи, особняки богачей, и лишенными элементарного благоустройства окраинами, где жила беднота. Эти контрасты особенно стали заметны в русских городах пореформенного периода, когда все больше крестьян уходило из деревни на заработки в города, размещаясь там в бараках, в подвалах и полуподвалах ветхих окраинных домов.

Частная собственность на землю, высокая цена участков в центре города, погоня застройщиков за прибылью — все это приводило к тому, что в основном города росли и строились хаотично, без должного пла-

на и учета удобств населения и, кроме того, с ущербом для ранее созданных ансамблей. Отсутствие регулирующих градостроительных планов, стихийное развитие промышленности, внедрение складских помещений и мелких промышленных предприятий в кварталы даже центральных районов города не только ухудшали санитарно-гигиенические условия жизни людей, но и уродовали сложившийся облик города. Например, были нарушены позднейшими постройками ансамбли Александринского театра и Адмиралтейства в Петербурге, Театральной площади в Москве и многие другие.

Наступает сложная, долгая пора поисков архитектурных форм и творческих принципов, отвечающих новому общественному укладу, художественным вкусам, требованиям заказчиков и самой жизни. В условиях царской России почти на протяжении всей второй половины прошлого века эти поиски не были достаточно эффективны. Мешали не только стихия частного предпринимательства, столь заметная в крупных городах, но и относительно слабая индустриальная база строительства. Заказчики нередко подчиняли своим претенциозным требованиям творчество архитекторов, которые к этому времени уже отошли от художественно строгих стилевых принципов лучшей поры русского классицизма. Наступает так называемая пора эклектики, когда множество сооружений возводится в самых различных стилях прошлого. Происходит резкий упадок синтеза архитектуры и скульптуры, достигавшего в начале XIX века исключительно высокого уровня. Скульптура, украшавшая архитектурные сооружения, оказывается во второй половине века то стилизованной в академически холодных рафинированных формах позднего классицизма и псевдобарокко, то, игнорируя конструктивно-архитектонические требования синтеза, получает своеобразную жанрово-бытовую трактовку. Теряется органическая, а подчас и конструктивная взаимосвязь архитектуры и монументально-декоративной пластики.

При всех слабых сторонах русской архитектуры второй половины XIX века нельзя упускать из виду ее достижений. В первую очередь следует отметить разработку и освоение зодчими новых типов сооружений, таких, как большие городские вокзалы с огромными перекрытиями дебаркадеров, обширные торговые помещения (пассажи), здания банков и т. д. Дальнейшее развитие техники и инженерного дела предоставило в распоряжение архитекторов новые строительные и отделочные материалы, которые все шире использовались русскими зодчими. В крупных общественных сооружениях, а тем более в промышленных зданиях, все активнее применялись металлические конструкции — балки, металлические стропильные формы, что позволяло создавать перекрытия без дополнительных опор, делать огромные окна, уменьшать толщину стен. Позднее, с рубежа XIX—XX веков, широкое распространение получил железобетон, введение которого знаменовало собой подлинную революцию в развитии мирового строительного искусства.

Во второй половине XIX века продолжал работать известный русский архитектор М. Быковский, чья деятельность развернулась еще во втором тридцатилетии прошлого века. Наибольшей известностью пользуются его постройки в подмосковной усадьбе Паниных в Марфино (1837—1839), решенные в духе готики, что

150. И. Ропет, В. Гартман. Теремок в усадьбе «Абрамцево». 1873 г.

придало этой старинной усадьбе явно романтический облик. В зданиях церковного назначения Быковский был близок к К. Тону в стремлении возродить так называемую русско-византийскую архитектуру; последнее особенно заметно в церкви Зачатьевского монастыря в Москве (1860-е гг.).

Активно работал во второй половине XIX столетия В. Шретер, известный прежде всего зданиями театров. Сооружения Шретера отличались пышностью оформления фасадов, общей тяжеловесностью. Таково здание Кредитного общества в Петербурге, нарушившее целостность ансамбля Александринского театра Росси. Шретером был перестроен Мариинский театр (ныне Театр оперы и балета имени С. М. Кирова), сооружены театры в Тбилиси, Киеве, Иркутске, Нижнем Новгороде, вокзал в Одессе.

Типичным представителем русской архитектуры второй половины XIX столетия является А. Резанов, автор эклектичного, пышного по архитектурному решению дворца великого князя В. А. Романова на Дворцовой набережной в Петербурге *(илл. 148)*. Во время пребывания в Италии Резанов (совместно с архитекторами Л. Бенуа и А. Кракау) был занят проектами реставрации Орвиетского собора, что принесло ему европейскую известность. Резанов — один из учеников и ближайших помощников, а потом и преемников Тона в сооружении храма Христа Спасителя в Москве (строился с 1837 по 1883 г.).

Подобно тому, как это было в годы николаевской реакции, царские власти всячески продолжали поощрять возрождение так называемого русско-византийского стиля в архитектуре, рассматривая его как истинно национальный стиль в России. Однако на

151. К. Быковский. Государственный банк. 1890—1892 гг. Москва

новом этапе это направление приобрело несколько иное содержание. Пусть не всегда удачно, но русские мастера стремились возродить давние национальные особенности как своего рода преграду тому потоку эклектизма, который начал захлестывать архитектуру второй половины XIX века. Вопросам возрождения и творческого использования классики русского зодчества уделяли немалое внимание архитектурные общества, возникшие в эти годы в России, всероссийские съезды зодчих (например, второй Всероссийский съезд 1895 г.) и, конечно, архитектурная периодика (журнал «Зодчий» и др.). Идеи возрождения национального русского стиля в архитектуре непосредственно волновали и интересовали многих деятелей культуры, в частности В. Стасова.

Процесс творческого освоения наследия древнерусской классики, а также народного деревянного зодчества был чрезвычайно сложным и трудным. Архитекторы подчас стремились воссоздавать лишь внешние, второстепенные детали, упуская из виду целостность облика и назначение вновь воздвигаемых сооружений. И все же изучение древнерусского зодчества дало свои плоды. Из наиболее удачных сооружений, исполненных в древнерусском стиле, следует выделить здание Исторического музея в Москве (1877—1883, *илл. 149*). Фасад его был выполнен по проекту скульптора и архитектора В. Шервуда. Основными достоинствами этого здания являются не столько созвучность его архитектурных форм башням и стенам Кремля, сколько прежде всего относительно целостное завершение такого сложного архитектурного комплекса, каким является Красная площадь с храмом Василия Блаженного на противоположной музею стороне. Как и многие сооружения, строившиеся в то время в древнерусском стиле, здание Исторического музея всего ближе к памятникам XVII века с их богатой отделкой, обилием декоративных деталей и с использованием облицовочного кирпича. В архитектурном решении Исторического музея нельзя не отметить излишнюю дробность форм, перегрузку здания декоративными деталями.

Вслед за Историческим музеем на Красной площади в 1889—1893 годы возводятся Верхние торговые ряды, автором которых был А. Померанцев. Это сооружение ценно скорей решениями технического порядка, нежели художественными достоинствами. Так, мы встречаем здесь смелое новаторское использование ажурных металлических конструкций для свода боль-

152. А. Щусев. Казанский вокзал. 1913—1926 гг. Москва

шого пролета, необычайно длинные для того времени пассажи внутренних торговых помещений и ряд других строительных достижений. Померанцевым сооружается также в древнерусском стиле известное здание Музея прикладных знаний (ныне Государственный политехнический музей) в центре Москвы. Средняя часть музея исполнена в 1875—1877 годах по проектам архитекторов И. Монигетти и Н. Шохина. В архитектуру дореволюционной Москвы вблизи впоследствии снесенной части Китайгородской стены здание музея вписалось довольно органично. Его слабой стороной является настойчиво подчеркиваемое воспроизведение в камне деталей и мотивов, свойственных деревянным сооружениям прошлых времен.

Своеобразно претворил традиции русского деревянного творчества Севера в своем зодчестве И. Ропет (псевдоним архитектора И. Петрова), к самобытным поискам которого, как известно, с большим вниманием относился В. Стасов. Ропет и близкие ему архитекторы, в первую очередь В. Гартман, в декоративном убранстве зданий использовали ажурную резьбу, сочную раскраску крестьянских построек (главным образом северных изб) и разнообразнейшие мотивы прикладного искусства.

Наибольший успех выпал на долю выставочных павильонов Ропета, неизменно привлекавших внимание нарядностью, красочностью оформления. Таковы были выставочные павильоны в Москве, Петербурге, на Всемирных выставках в Париже (1878), Копенгагене (1888), Чикаго (1893). Но то, что оказывалось более или менее уместным в выставочных сооружениях и в деревянных загородных постройках (например, доме Мамонтова в Кирее под Москвой, теремке в усадьбе «Абрамцево», *илл. 150*), далеко не всегда оправдывало себя в городских зданиях, где увлечение декоративным убранством с резными наличниками, петушками и прочим чаще всего выглядело искусственно, претенциозно. Приверженность к декоративному убранству, мельчившему и перегружавшему фасады зданий, что было свойственно многим архитекторам второй половины XIX века, получает у Ропета и у некоторых близких ему мастеров едва ли не крайнее свое выражение.

Не только древнерусский стиль привлекал зодчих конца XIX века. Из архитекторов, шедших в своем творчестве от отечественного классицизма конца XVIII — начала XIX века, а также итальянского Ренессанса, особо выделялся К. Быковский-сын. Это был архитектор-строитель, практик, который мастерски

153. И. Фомин. Особняк А. А. Половцева на Каменном острове (ныне клинический санаторий). 1911—1913 гг. Ленинград

решал планировку крупных общественных сооружений и умело подходил к практическим задачам строительства. Наиболее известные произведения Быковского в Москве — это обширнейший для того времени комплекс Университетских клиник на Девичьем поле (1885—1889), здание Государственного банка на Неглинной улице (1890—1892, *илл. 151*, в 1927 г. реконструировано И. Жолтовским), пристройки к так называемому новому зданию Московского университета на углу Моховой и Большой Никитской (ныне проспект Маркса и улица Герцена) и Зоологический музей (1896—1904). Здания, построенные по проектам К. Быковского, отличаются тщательностью выполнения и высоким профессионализмом. Вместе с тем они далеко не так оригинальны и самобытны, как произведения мастеров московского классицизма первой половины XIX века. В некоторых из них чувствуется перегрузка декоративными элементами, в других (например, в здании Зоологического музея) — чрезмерная тяжеловесность фасада.

Таково было в основном состояние русской архитектуры в канун XX столетия, когда в ее развитии появились принципиально новые черты. Правда, на рубеже веков еще сильно давали о себе знать эклектизм и продолжавшийся в условиях капитализма кризис городского ансамбля в целом. Тем не менее достижения русских зодчих, особенно в начале XX века, становятся все более очевидными: архитекторы вносят существенный вклад в создание таких важнейших для современного города объектов, как промышленные предприятия, вокзалы, мосты, магазины, выставочные павильоны. Происходит заметный отход значительной части русских зодчих от эклектизма, и начинаются поиски более или менее целостного, современного архитектурного стиля. Можно говорить и об отдельных достижениях в проектировании новых архитектурных ансамблей; активизировались поиски синтеза скульптуры, живописи, архитектуры. С учетом новейших бытовых удобств стали сооружаться многоквартирные, так называемые доходные дома.

На исходе XIX столетия в русской архитектуре, как и в декоративно-прикладном искусстве, возникает стиль модерн. В отличие от предыдущих стилей русского и мирового зодчества модерн не получил тогда господствующего положения в практике архитекторов. По-прежнему возводилось много эклектичных сооружений в самых различных стилях. Однако при всем том влияние модерна оказалось весьма ощутимым, и редко кто из архитекторов не испытал на себе его воздействия.

Проблема стиля модерн в архитектуре до сих пор остается одним из дискуссионных вопросов. В течение длительного времени поверхностное освещение этой проблемы надолго задержало ее разработку. Отказ от установившихся в прошлом архитектурных канонов (от подчинения планировки здания строгим законам симметрии, господства ордерных систем и т. д.), а также широкое использование новых конструкций и материалов позволяли мастерам модерна не только успешно решать новые функциональные задачи, но и создавать нередко островыразительные, оригинальные архитектурные образы. Приверженцы модерна поновому, хотя и не всегда удачно, стали разрабатывать принципы синтеза, делали более или менее последовательные попытки связать новый стиль с национальными традициями в искусстве.

154. Ф. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского (ныне Музей-квартира М. Горького). 1900—1902 гг. Москва

Чтобы представить некоторые из специфических сторон стиля модерн, необходимо различать особенности его ранних и поздних форм. В начале 1900-х годов в России преобладал модерн декоративный, часто вычурный по формам, как бы отражавший подчеркнуто произвольную романтическую фантазию архитектора.

Черты раннего модерна с особой полнотой и наглядностью проявились в жилых зданиях и особняках. Типичное сооружение этого стиля — особняк Рябушинского, построенный в 1900—1902 годах архитектором Ф. Шехтелем на Малой Никитской (ныне улице Качалова) в Москве *(илл. 154)*. Свободная асимметрия архитектурных объемов, подчеркнутое разнообразие форм, проемов окон и дверей, плоские, резко выступающие карнизы, использование глазурованного кирпича и мозаики для наружного оформления здания — все это было свойственно не только названному сооружению, но и многим другим зданиям, появившимся в конце XIX—начале XX века.

Одна из существенных особенностей модерна в русском зодчестве заключалась в сочетании этих новых по существу черт с мотивами древнерусской архитектуры. Таково, например, здание Ярославского вокзала в Москве, построенное по проекту Шехтеля.

Иные тенденции наблюдаются в некоторых поздних формах стиля модерн, когда при последовательном применении железобетона возникают значительно более строгие архитектурные формы, которые в той или иной мере уже предвещают конструктивизм в архитектуре XX века. Отказ почти от всякой декоративности — явление, характерное для самой последней стадии модерна,— ясно виден на примере торгового дома Купеческого общества в Малом Черкасском переулке в Москве, построенном Шехтелем в 1909—1911 годах. В этом отношении показательно и здание торговых рядов на Литейном проспекте в Петербурге (1911—1913, архитектор Н. Васильев).

У большинства русских архитекторов конца XIX—начала XX века увлечение стилем модерн не было долгим. Уже в 1900-х годах все отчетливее начинает ощущаться стремление многих зодчих вновь опереться в своих поисках на традиции русской и мировой

155. В. Щуко. Жилое здание на Каменноостровском проспекте (ныне Кировский проспект). 1910-е гг. Ленинград

классики. Среди мастеров этого направления особенно выделялись А. Щусев, И. Жолтовский, И. Фомин, В. Щуко, А. Таманян (Таманов) — все воспитанники петербургской Академии художеств.

Щусев был одним из тех архитекторов начала XX века, которые вдохновлялись прежде всего памятниками древнерусского зодчества. Будучи крупным знатоком искусства древнего Новгорода и Пскова, Щусев выступал также как историк архитектуры и как опытный реставратор. Глубокое изучение национальной классики несомненно сыграло положительную роль в его формировании, часто помогая избежать того внешнего копирования форм древнерусского зодчества, которое столь часто наблюдалось даже у лучших зодчих середины и второй половины XIX века. В частности, Щусев тонко чувствовал целостную пластичность древнерусских храмов и в основном удачно воплощал это качество в своих произведениях.

Если в таких сооружениях Щусева, как Марфо-Мариинская обитель на Большой Ордынке в Москве или храм-памятник на Куликовом поле, использование древнерусской классики было вполне закономерным и в принципе не столь сложным, то в зданиях, не имеющих отношения к церковному зодчеству, ориентировка на эту классику требовала более творческого подхода, глубокого новаторского осмысления основных принципов работы старых мастеров.

Наиболее значительное архитектурное сооружение Щусева — Казанский вокзал в Москве, постройка которого началась в 1913 году, а полностью завершилась, включая многие росписи и отделку, уже в советское время *(илл. 152)*. Широко используя мотивы древнерусского зодчества, Щусев как большой мастер во многом сумел избежать внешней стилизации и условностей. Решение огромного по протяженности здания вокзала, точнее комплекса зданий, предложенное Щусевым, отличается богатством и в то же время величественностью архитектурных форм. Не отказываясь от таких характерных черт современного здания, как огромные окна, обширность и протяженность внутренних помещений, активное использование железобетонных перекрытий и т. п., Щусев ставил своей задачей увязать все это с общим архитектурным обликом и с декорированием фасадов.

Своеобразно решена Щусевым центральная часть вокзала — его башня и высокий шпиль. Непосредственно навеянный памятниками русского зодчества, этот мотив дал возможность архитектору активно утвердить вертикальную ось сооружения. При анализе архитектурной ценности Казанского вокзала обычно отмечается, что подчеркнутая объемность этого сооружения является в значительной мере реакцией на «фасадность» многих сооружений XIX века. Однако, подходя к Казанскому вокзалу как к сооружению, специфическому по своему назначению, следует признать не всегда оправданным привнесение в его архитектуру некоторых объемно-пространственных и декоративных приемов древнерусского зодчества.

Более близкие к современности формы архитектуры использовал в своем творчестве другой русский архитектор — И. Жолтовский, шедший в основном от позднего итальянского Возрождения (в частности, от А. Палладио). Также как и Щусев, Жолтовский обладал глубоким знанием классики, высокой культурой творчества. В отличие от массы бойких стилизаторов того времени, Жолтовский отходит от бездумной имитации декоративных форм Ренессанса, стремится к строгой тектонике. В творчестве мастера отчетливо выступают такие качества, как уменье найти красивые, выразительные пропорции, добиться гармоничного, целостного впечатления от сооружаемых зданий. Свидетельством большой культуры творчества Жолтовского является неизменное внимание к планировке и оформлению внутренних помещений, отвечавших удобству человека и в то же время удовлетворявших развитому эстетическому вкусу.

Из мастеров начала XX столетия выделяется группа архитекторов, стремившихся опереться и на замечательную русскую классику конца XVIII — начала XIX века. Характерно, что некоторые из них, например, И. Фомин, также проходят в начале своего творчества через увлечение модерном. Наиболее значительное и ценное сооружение Фомина до 1917 года — дом Половцева на Каменном острове в Петербурге (1911—1913, *илл. 153*). Одной из особенностей этого здания явилось широкое использование стройных, гладкоствольных колонн ионического ордера, придавших архитектурному сооружению празднично-нарядный вид и создавших богатую игру светотени. Особой пластической выразительностью отличается значительно выступающий вперед портик дома Половцева, решение которого было подсказано Фомину памятниками московского классицизма, в особенности постройками М. Казакова. Последнее чувствуется и в плане здания, центральная часть которого дана в глубине парадного двора прямоугольной формы. Несомненными достоинствами отличается также дом Абамелек-Лазарева на набережной реки Мойки (1913—1915), свидетельствующий о большом художественном такте архитектора.

Период развитого капитализма был в принципе неблагоприятен для развития архитектуры как искусства. Тем большего внимания заслуживают зодчие, стремившиеся вновь возродить целостность городских ансамблей, избежать хаотичности планировки. С этой точки зрения высокой оценки заслуживает неосуществленный проект застройки острова Голодай (так называемый проект «Новый Петербург»), который был исполнен И. Фоминым в основном в традициях классического русского градостроительства XVIII — начала XIX века. Блестяще разработанный перед самой мировой войной проект Фомина предлагал целостную, законченную застройку пустынного в то время острова. Это был в полном смысле слова новый городской район Петербурга с четко продуманной системой площадей и улиц, с крупными жилыми массивами, рынком в виде традиционнных русских торговых рядов и т. д. Этот смелый проект был практически неосуществим в тех условиях, частные предприниматели не соглашались финансировать строительство ансамбля.

Большой знаток русского зодчества, Фомин вел важную работу и как его историк. Он явился основным организатором известной «Исторической выставки архитектуры» 1911 года, писал статьи, был автором нескольких разделов, посвященных архитектуре, в «Истории русского искусства», выходившей под редакцией И. Грабаря.

В начале XX века особенно широко развертывается строительство так называемых доходных домов —

крупных многоэтажных зданий частных владельцев, нередко живших на средства от сдачи внаем помещений. В этих принципиально новых в истории строительного искусства многоэтажных жилых домах наиболее существенной была разработка внутренней планировки квартир. Новаторским явлением как в русской, так и в западноевропейской архитектуре того времени было стремление зодчих к целостной монолитной застройке городских улиц многоэтажными, преимущественно жилыми домами с размещенными в первых этажах магазинами, различными ателье, кафе.

На этом поприще выдвигается целый ряд мастеров архитектуры, прежде всего В. Щуко и А. Таманян. В 1910-х годах Щуко построил в Петербурге два больших жилых здания на Каменноостровском (ныне Кировском) проспекте. Один из них (дом № 65) интересен удачным решением эркеров в сочетании с мощными полуколоннами колоссального ордера, объединяющими в единое целое пять верхних этажей здания. Фасад другого дома (№ 63), не будучи угловым, как первый, оформлен более скромно. Средние его этажи объединялись не полуколоннами, а пилястрами; основной композиционный акцент дают расположенные один над другим балконы в виде лоджий *(илл. 155)*.

Далеко не обычное решение имел построенный Таманяном в 1912—1913 годах дом Щербатова на Новинском бульваре в Москве (ныне улица Чайковского). Выполняя условие заказчика, Таманян создает как бы три здания: все сооружение имело в плане вид буквы «Н»; два боковых флигеля были трехэтажными, в то время как средняя часть, расположенная параллельно бульвару, имела пять этажей, при этом апартаменты хозяина располагались на последнем этаже, который был эффектно окружен легкой колоннадой и господствовал над всем сооружением. Значительное внимание уделил Таманян декоративному оформлению здания, украсив его разнообразными барельефами; на центральной части между окнами четвертого этажа были помещены два античного вида бюста (впоследствии утраченные). На творчество Щуко и Таманяна большое влияние оказала русская классика конца XVIII — начала XIX века. В этом духе были построены Щуко русские павильоны на Римской и Туринской выставках и Таманяном — ансамбль больницы под Москвой (ныне станция Кратово).

После Великой Октябрьской социалистической революции многие деятели архитектуры начала XX века становятся ведущими советскими мастерами, а также воспитателями следующих поколений зодчих.

Движение многочисленных народностей России по пути просвещения, начавшееся в первой половине XIX века, продолжается и дает ощутимые результаты во второй половине столетия. Возникает все больше очагов, способствовавших распространению в среде этих народов знаний, в том числе и художественных, умножается контингент русской интеллигенции, связавшей свою жизнь и деятельность с жизнью национальных окраин. К началу XX века все заметнее проявляют себя в науке, литературе и искусстве талантливые выходцы из «инородцев». Появление в их среде убежденных, энергичных просветителей становится своего рода исторической закономерностью. К ним относятся чуваш И. Яковлев, осетин К. Хетагуров, алтаец Г. Гуркин, татарин К. Насыри, башкир М. Гафури, мордвин М. Евсевьев, бурят М. Хангалов.

Вопреки всем препятствиям, чинимым самодержавием, страшившимся пробуждения народного самосознания в эпоху подъема революционного движения, крепнущие связи этой молодой интеллигенции с демократической русской наукой и искусством облегчают и ускоряют процесс развития культуры малых народностей.

Желание помочь угнетенным народам освободиться от феодального гнета, религиозных запретов, развить национальное самосознание, привлечь их к общественно-полезной деятельности становится одним из примечательных явлений в жизни передовой части русского общества. Все больше ученых исследуют самобытную культуру этих народов, проявляя глубокое уважение к их труду, таланту, человеческому достоинству. Русские писатели и художники вглядываются в жизнь малых народностей и нередко посвящают им свои произведения. Достаточно назвать имена Л. Н. Толстого, А. М. Горького, В. Г. Короленко, Д. Н. Мамина-Сибиряка, Г. Г. Гагарина, Е. Е. Лансере.

Важную роль в просвещении национальных окраин продолжают играть политические ссыльные. В ряде районов Якутии возникают своеобразные «летучие» школы, кочевавшие из наслега в наслег, организованные С. Жебуневым и И. Берковичем; в бурятских улусах основываются политссыльными «вольные» школы, преследуемые царской администрацией.

Немалую роль в этом широком движении русской передовой интеллигенции играли и художники — как правило, воспитанники Академии художеств. Различны пути, приводившие этих людей в глухие края. Одни — как К. и И. Макаровы в Саранске и затем в Пензе, Ф. Сычков в Мордовии, А. Денисов-Уральский в Екатеринбурге, И. Копылов в Иркутске, братья А. и П. Беркутовы в Сарапуле *(илл. 156)*, А. Шанин в Перми, М. Знаменский в Тобольске, И. Попов в Якутске — были местными уроженцами и, получив образование, не покинули родных мест. Других вела в эти края дорога ссыльных: это М. Алехин в Нальчике, польско-литовские художники — В. Флек в Томске, С. Вронский в Забайкалье, Л. Немировский в Якутии; С. Писахов на Новой Земле. Третьи — П. Кошаров в Восточной Сибири и на Тянь-Шане, Е. Лансере на Кавказе, В. Попов *(илл. 157)* в Карелии, А. Борисов на Новой Земле — под влиянием пробудившегося интереса к жизни тех или иных народов, связанного с творческой работой или поисками новых впечатлений и сюжетов. Наконец, большинство попадало на национальные окраины в качестве преподавателей рисования в уездных приходских училищах, семинариях или губернских гимназиях.

Благодаря притоку художественных сил, а также росту интереса к искусству у местного населения рубеж века был ознаменован интенсивным оживлением художественной жизни на периферии страны. Почти повсеместное распространение получают художественные общества, осуществившие просветительскую миссию: они устраивали народные чтения, лекции по искусству, заботились об открытии общедоступных рисовальных школ, картинных галерей и музеев, об организации выставок, оказывали посильную материальную помощь начинающим художникам. Особенной

156. А. Беркутов. Удмурт и удмуртка с гуслями в своей избе. 1910 г.

известностью в России пользовался Северный кружок любителей искусств в Вологде (1906—1917), широко привлекавший к участию в своей работе столичных деятелей искусств, известный своими художественными изданиями, способствовавший возникновению аналогичных кружков в Архангельске (1908) и Вятке (1909), познакомивший русскую художественную общественность с работами первого ненецкого художника Тыко Вылко. Не менее активно действовали Екатеринбургское общество любителей изящных искусств (1896—1897), Томское общество любителей художеств (1909), с которым тесно связан творческий путь алтайца Г. Гуркина. Общество любителей художеств в Иркутске (1910, с 1914 — Общество художников), Общество любителей живописи в Уфе (1913), Пермское общество любителей живописи, ваяния и зодчества (начало 1900-х гг.), о деятельности которого с признательностью позднее вспоминал татарский художник О. Арсланов, наконец, Артистическое общество в Ростове-на-Дону (1894, с 1895 при нем — художественные классы), Общество поощрения изящных искусств во Владивостоке (1915) и другие.

Одним из ярких свидетельств роста эстетических потребностей народа было возникновение художественных школ. Изредка такие школы получали государственную поддержку, но большею частью существовали на средства художников и пожертвования меценатов. В конце XIX — начале XX века были открыты: кружок любителей рисования в Воронеже (1891, при помощи Академии, с 1893 по 1914 — Воронежская рисовальная школа); Пензенское художественное училище имени Н. Селиверстова (1897, его окончила первая марийская художница Е. Атлашкина); Боголюбовское училище в Саратове (1894), частная школа Ф. Травкина в Казани (в 1895 г. ее сменила Казанская рисовальная школа); первые художественные студии А. Мако и М. Полякова (1880—1900) и рисовальные классы совета Общества попечения начального образования в Томске (стараниями ученицы И. Репина М. Черепановой), преобразованные в 1911 году в

157. В. Попов. Водопад Гирвас. 1911 г.

Классы рисования и живописи Общества любителей художеств; первая Пермская школа рисунка и живописи воспитанника петербургской Академии художеств А. Шанина (1888, при помощи Академии), позднее здесь же открылись художественно-промышленные мастерские; студия художника Г. Барышевцева в Енисейске (конец XIX в.); воскресные занятия Г. Чемесова для любителей живописи в Глазове; художественно-промышленные школы в Чите и Екатеринбурге (школа Н. Плюснина, 1902, там же частная школа рисунка и живописи К. Голикова, 1909); художественная школа Н. Верхотурова в Иркутске (1900, в 1911 году здесь создается художественная мастерская-студия И. Копылова); студия рисунка и живописи во Владикавказе (1907, при содействии М. Туганова) и многие другие.

В целом ряде периферийных школ и студий разрабатываются свои методы, талантливо преломлявшие существовавшие системы преподавания, и многие из них выпускают художников с достаточно хорошей профессиональной подготовкой. Это прежде всего Казанская художественная школа, в которой начали свой путь в 1900-х годах Н. Фешин, П. Беньков, А. Родченко, графики и искусствоведы П. Дульский, Г. Лукомский и многие другие. Открытая по частной инициативе, поддержанной городским самоуправлением и Академией художеств, эта школа надолго стала центром художественной жизни Казани. Для нее было оборудовано помещение, в ней устраивались выставки студентов и мастеров, а также программные («Художественные сокровища Казани», выставки Союза русских художников); при школе был организован художественный музей. Казанскую школу окончили первые чувашские живописцы, получавшие стипендию от местной земской управы — М. и Г. Спиридоновы, Н. Сверчков; мариец А. Григорьев; ее воскресные классы посещал мордвин С. Эрьзя, впоследствии известный скульптор.

Начиная с 1912 года важную роль в жизни Казанской художественной школы играет Н. Фешин, воспитанник школы, вернувшийся сюда в качестве преподавателя по окончании петербургской Академии художеств, где он учился у Р. Залемана и И. Репина. Молодой, демократически настроенный художник, близко соприкоснувшийся с событиями революции 1905 года и откликнувшийся на них в рисунках для журналов «Адская почта» и «Леший», написавший под впечатлением расправы с народом картину «Случайная жертва»[76], член Товарищества передвижных художественных выставок Фешин к тому времени уже зарекомендовал себя как талантливый, ищущий живописец[77]. Он был автором портретов, живых и острых, написанных под непосредственным впечатлением от натуры, в изысканной цветовой гамме, с использованием необычных световых и цветовых эффектов *(илл. 158)*.

В жанровых картинах Фешина заметно увлечение красочной стихией народного быта, что в русской живописи так ярко проявилось у Малявина и Архипова. При этом в произведениях Фешина праздничность и своеобразие национальных обычаев, яркость одежд, вихрь движения, острая характерность типажа еще более обнаженно подчеркивают жестокую правду жизни. Особенно отчетливо прозвучало это в полотне «Черемисская свадьба» («Умыкание невесты»), написанном под впечатлением неприглядных сторон старого быта марийцев.

Естественно, что в Казани к Фешину потянулась передовая художественная интеллигенция, и более всего молодежь. С его приходом в школе повысились и изменились требования к работам учащихся, к вопросам технологии и т. п. Как педагог Фешин, стремясь сохранить у учеников «молодое, нетронутое воображение», избегал «настойчивых, самодовлеющих указаний» и вместе с тем хотел помочь им овладеть тонкостями профессионального мастерства. Фешин не только показывал и поправлял, но и работал вместе с учениками, вдохновляя их прежде всего своим искусством превосходного рисовальщика и своеобразного живописца.

Заслуживает упоминания также художественная мастерская воспитанника Казанской художественной школы И. Копылова в Иркутске, в которой получили образование многие бурятские живописцы: И. Дадуев, Р. Мэрдыгеев, И. Аржиков, А. Окладников, А. Павлов и другие. Копылов был увлечен возникшими под влиянием «сибирских областников»[78] идеями особого пути развития искусства для «туземцев» Сибири, призванных создать свой «сибирский стиль». Вместе с тем он был талантливым педагогом, строившим занятия на изучении натуры, приучавшим учеников к точному владению линией и штрихом, развивавшим у них

воображение. Он бережно относился к индивидуальности своих питомцев, стремясь сохранить, поощрить и развить их вкусы и склонности. В целом его мастерская принесла значительную пользу.

Некоторые школы сразу при своем возникновении получили практическую направленность с учетом существовавших в крае возможностей. Так, на Урале очаги воспитания художников находились непосредственно на заводах горной промышленности. Во второй половине XIX века новый расцвет переживает Каслинский завод художественного литья, на котором в 1876 году воспитанник петербургской Академии художеств скульптор М. Канаев организует художественную школу для рабочих. Оригинальные настольные фигурки, вылепленные учениками школы мастерами-литейщиками В. Торокиным, Д. Широковым, Н. Вихляевым, охотно тиражируются заводом.

На горнодобывающем Березовском заводе в мастерской, изготовлявшей так называемые «наборные картины», начался творческий путь известного уральского пейзажиста А. Денисова-Уральского — пропагандиста талантов, красоты и природных богатств Урала.

Вся совокупность названных явлений (в их число, с некоторыми оговорками, нужно включить русские иконописные мастерские, а также школы, готовившие художников при ламаистских храмах и монастырях в Бурятии и Калмыкии) создавала среду для развития творческой одаренности аборигенов, приобщала их к новым, ранее им не известным областям искусства. Конечно, в развитии угнетенных и отсталых народностей это были только первые шаги. Народным талантам, чтобы пробиться, приходилось преодолевать вековое невежество и отсталость уклада жизни, суеверия и религиозные запреты, стену равнодушия и даже сопротивления администрации и просто жестокую нужду [79]. Лишь немногие сильные, цельные натуры могли выдержать все это и достичь заветной цели.

Как правило, художники, вышедшие из среды малых народностей России, начинали свой путь в иконописных мастерских. Получить дальнейшее образование, соприкоснуться с более высокой художественной культурой зачастую помогало участие в их судьбе русской интеллигенции и меценатов. Так, алтайца Г. Гуркина поддержали этнограф, поэт и композитор А. Анохин и художник И. Шишкин, чуваша А. Кокеля — врачи, работавшие в его родных местах на эпидемии, и художник В. Маковский, ненца Вылко — полярный исследователь В. Русанов и художники В. Переплетчиков, А. Архипов. Путь к искусству осетинов К. Хетагурова и М. Туганова, представителей местной интеллигенции, был редким исключением.

Как ни разнились между собой все эти художники, их творчество, естественно, развивалось в русле общероссийского изобразительного искусства и испытывало влияние присущих ему художественных направлений и поисков. При этом они не порывают с миром образов, созданных фантазией родного народа и традициями своего искусства, что сказывается на содержании произведений и на особенностях их пластического языка.

Большинство названных художников продолжают демократические традиции русских передвижников. Так, в русле реалистической традиции русского

158. Н. Фешин. Портрет неизвестной (Марийка). 1901—1908 гг.

159. Г. Гуркин. Озеро горных духов (Дены-Дёрь). 1910 г.

пейзажа развилось творчество одного из популярнейших живописцев Сибири начала XX века Г. Гуркина. Судьба его сложилась наиболее счастливо. Сначала — обучение в миссионерской школе, затем духовное училище в Бийске, иконописные мастерские в тех же местах. Дружба с А. Анохиным, настоявшим на его поездке в Петербург, ученичество у Шишкина, шестилетнее пребывание в мастерской А. Киселева в Академии художеств, знакомство с демократическими идеями передвижников, соприкосновение с высокими образцами реалистического искусства — так формировался алтайский пейзажист. Появление работ Гуркина на академической выставке 1900 года привлекло к нему внимание. С этого времени он участвует во многих столичных выставках, в том числе передвижных, его рисунки и картины воспроизводятся в периодической печати. Революционные события 1905 года и связанное с ними временное закрытие Академии заставляют Гуркина вернуться на Алтай.

В первое десятилетие по возвращении на родину Гуркин выполняет свои самые известные произведения, в том числе «Хан Алтай» (1907) и «Озеро горных духов» («Дены-Дёрь», 1910, *илл. 159*), в которых стремится представить природу в том виде, как она есть и как ее воспринимают алтайцы: «...ведь они его (Алтай) представляют живым, говорящим и смотрящим». Художник пытается создать образ природы, сложившийся в древних народных сказаниях, воспевавших потаенное могущество и возвышающую душу гармонию горной природы, выразить чувство преклонения перед ее извечной красотой. Гуркин часто сопровождал свои картины художественной прозой или стихами, создавшими вокруг его произведений особую атмосферу романтики.

Творческая деятельность Гуркина была тесно связана с томским Обществом любителей художеств, устраивавшим выставки его работ. Эти выставки, получившие в Сибири название Гуркинских недель, стали подлинным событием в культурной жизни многих сибирских городов.

Демократическая направленность искусства России во второй половине XIX века получила отклик в ряде социально заостренных произведений выдающегося осетинского поэта и художника К. Хетагурова. Его

природный талант заметил учитель рисования ставропольской гимназии В. Смирнов. В 1881 году Хетагуров поступил в Академию художеств в мастерскую П. Чистякова. Однако, проведя в ней три года, он вынужден был вернуться на родину. Здесь началась полная гонений и лишений жизнь Хетагурова — поэта, публициста, художника, борца с произволом властей и социальной несправедливостью. Сочувствие к суровой трудовой жизни и бедности, обездоленности своего народа, любовь к родной природе определили содержание его картин («Дети-каменщики», *илл. 160*, «За водой»), трактовку портретов местной интеллигенции (Мисырби Гутиева, 1900; Тутти Тхостовой, Анны Цаликовой), пейзажей («Тибердинское ущелье», «Перевал Зикара»), написанных в духе передвижников. В своей скитальческой жизни он занимается живописью урывками, находя подчас в ней средства к существованию. Сохранились карандашные рисунки художника, изображающие круг явлений, еще мало отраженных в искусстве,— Карачаевские горные разработки («Виды большого Карачая», «Землянки рабочих», «Работа в штольне» и др.). Хетагуров принимает участие в художественной жизни Ставрополья и Владикавказа. В 1888 году с его помощью устраивается первая в истории края художественная выставка. Он пишет также декорации к спектаклям «Дети капитана Гранта», «Хаджи-Мурат» для Владикавказского товарищества актеров.

Хетагуров поддержал своим вниманием другого осетинского художника — М. Туганова (см. том 7), поступившего в мастерскую И. Репина. Обладая известными материальными возможностями, Туганов с 1905 года продолжает образование в школе А. Ашбе в Мюнхене. Возвратившись в 1907 году во Владикавказ, он как бы принимает от Хетагурова эстафету служения народу, делу борьбы за право обездоленных и угнетенных горцев. Туганов активно участвует в художественной жизни края: способствует открытию во Владикавказе художественной студии, сплотившей многих талантливых художников, устройству выставок и т. п. Одновременно он совершает поездки по своей стране; увлекшись собиранием осетинского фольклора, зарисовывает предметы быта и старины и на основании собранных материалов подготавливает исследования по народному эпосу и искусству Осетии. Поездки дали ему материал и для работы над иллюстрациями к «Нартскому эпосу» (первый вариант погиб в годы империалистической войны). Доскональное знание местной жизни, способность ощутить ее плоть сообщают произведениям Туганова — картине «Тбауацилла», иллюстрациям к народной песне «Афхардты Хасане» — несомненную достоверность. В этих работах молодого художника ощущался темперамент горца, а также некоторое воздействие искусства мюнхенского модерна, сказывавшееся в известной стилизации рисунка и гиперболизации образов.

К искусству скульптуры приобщается мордвин С. Эрьзя (Нефедов). Его нервное, эмоциональное творчество впитывает в себя искусство импрессионизма и модерна и наряду с этим наследует богатую фантазию родного народа, его мастерство пластической обработки дерева. Этот одаренный человек прошел жестокую школу жизни, прежде чем добился права на художественное образование. Скульптор избрал своим

160. К. Хетагуров. Дети-каменщики. 1880-е гг.

псевдонимом название родного мордовского племени эрьзя. В этом выборе сказалось желание подчеркнуть свою принадлежность к народу, человеческое достоинство которого было несправедливо попрано в то время.

Эрьзя окончил приходскую школу, крестьянствовал, самоучкой писал портреты, пейзажи, иконы для местных церквей. Только в 24 года благодаря фанатическому желанию учиться, преодолевшему все жестокие препоны, он был принят сначала в Строгановское, а затем в Училище живописи, ваяния и зодчества, где основное влияние оказали на него С. Волнухин, П. Трубецкой и К. Коровин. Случай помог молодому художнику, не имевшему никаких средств, по окончании училища отважиться на поездку в Италию и Францию. Его первые произведения выполнены в духе Родена, гуманное искусство которого, чуткое к тончайшим человеческим настроениям, было созвучно Эрьзе. Однако в этих работах появляется и собственная тема, возникшая на основании личных переживаний, а также наблюдений классовой борьбы пролетариата в России и в Италии. Полные экспрессии скульптуры «Тоска» (1908), «Последняя ночь приговоренного к смертной казни» (1909) и другие приносят скульптору

161. Тыко Вылко. Горы в Машигиной губе. 1910-е гг.

162. С. Эрьзя. Голова мордовки. 1917 г.

огромный успех и делают его имя известным в Европе. Возвратившись в 1914 году в Россию, Эрьзя в трудных жизненных условиях продолжает напряженную работу над портретами, образами из мифологии, а также фольклора («Катя», «Баба», «Калипсо»). К лучшим относятся две головы мордовок *(илл. 162)*. Первая, почти фольклорная, изображает задумчиво обращенное вверх юное личико, в дальнейшем повторяющееся в некоторых композициях Эрьзи на отвлеченные темы; вторая — «Эрьзянка» — с большой правдивостью передает облик молодой женщины, переживающей сложную внутреннюю борьбу. В сочных, лишенных идеализации чертах ее лица читаются неуступчивость, страстность, цельный народный характер. Обе скульптуры отличаются крепкой, обобщенной и вместе с тем живописно моделированной формой.

Развитие культуры и изобразительного искусства у малых народов проявлялось в разных формах, что обуславливалось социальными и экономическими особенностями каждого края, его традициями, принятой здесь религией и т. п. Так, у татар изобразительное искусство, по сравнению с наукой и литературой, развивалось крайне медленно: сохранял силу запрет ислама изображать живые существа. Исключение составляло искусство графики, имевшее у казанских татар свои традиции: в мусульманских школах детей приучали к искусству каллиграфии и копированию миниатюр. В середине XIX века в Казани работал ряд народных каллиграфов и миниатюристов. Из их среды вышел известный татарский каллиграф и просветитель Мухаммед али Махмудов. Кроме того, в Казани сравнительно рано появилась периодическая печать на татарском языке. Издавались здесь также представлявшие коммерческую выгоду книги религиозного содержания для мусульман Поволжья, Средней Азии и зарубежного Востока. С 1840-х годов такие книги оформляют в духе рукописных восточных образцов русские художники. Лишь в 1883 году диплом учителя рисования получает от петербургской Академии художеств первый татарский художник-профессионал Ш. Тагиров. Прекрасный рисовальщик строго академического плана, он преподает в Казанской учительской школе и успешно работает над усовершенствованием татарского печатного шрифта. В начале XX века в Казани уже известны мастера-типографы из татар. Особенно выделялся Идрисов. Одновременно появляются работы татарских графиков О. Мустафина, М. Галеева, Г. Гумерова, иллюстрировавших журналы, а также сатирические рисунки татарского поэта Г. Камала к произведениям татарского классика Г. Тукая и для журналов «Яшен» и «Ялт-Юлт».

В это время ряд татарских художников пробуют свои силы и в других областях искусства. В 1910-е годы в Казани и Уфе живописец-самоучка С. Яхшибаев пишет декорации для татарской и башкирской театральных трупп. Возможно, он занимался и портретной живописью, так как известен выполненный им портрет татарского драматурга Галиасгара Камала (1914, частное собрание, Казань). На рубеже веков в Эрмитаже должность реставратора получает М. Байкеев, первый татарский скульптор, окончивший в 1893 году училище Штиглица. Это же училище в 1914 году выпустило и первого башкирского художника К. Девлеткильдеева, чьи этюды и портреты прив-

163. Неизвестный мастер. Сагаан Убугун (Белый старик). Конец XIX — начало XX в.

164. Санжи Цыбик Цыбиков. Аюша. Конец XIX — начало XX в.

лекли внимание на уфимских выставках свежестью народного типажа, мастерством акварельной живописи, в которой ощущалось веяние импрессионизма. Завершает свое образование Девлеткильдеев вольнослушателем петербургской Академии художеств в 1916—1917 годах (см. том 7).

Своим путем во второй половине XIX века идет развитие бурятской культуры. Здесь не менее отчетливо, чем, например, у казанских татар, ощущается влияние русской демократической среды — обстоятельство, отразившееся и на формировании местного искусства.

Значительную эволюцию претерпевает в этот период бурятское религиозное искусство. В нем происходят сложные, а порой и противоречивые процессы. Так, заметно возрастает и углубляется мастерство художников, в их работах порой ощущается воздействие художественных традиций различных зарубежных школ. Возникает стремление преодолеть условность традиционных канонов, отчетливее проступает светское, реалистическое начало, приходит интерес к светотеневой лепке объемов, передаче пространственной среды и т. п. Появляются новые материалы (тонкий холст, гибкий грунт, новые красители). Одновременно усиливается декоративность. Икона превращается в замысловатую ритмичную вязь цветового и линейного узора. Меняются, доводятся до яркой интенсивности и контрастности цветовые сочетания. Вводятся ранее отсутствовавшие сложные, малодоступные непосвященным иконографические сюжеты и житийные иконы. Наряду с этим в произведениях живописи и скульптуры все чаще встречаются наблюденные в жизни взаимоотношения людей, повседневная местная бытовая обстановка. Живописец Л. Самбу делает попытку создать картину, воспроизводящую в перспективном сокращении дорогу с привычно суетливым движением людей, повозок, животных. В иконе возрастает значение пейзажа; становится возможным даже такой сюжет, как «Цаган-Убугун в березовой роще» [80].

На рубеже веков возникает попытка преодолеть каноническую застылость культового образа, внести в него живую экспрессию. Последнему обстоятельству способствует учреждение во второй половине XIX века «Хубилганов» (канонизированных святых из среды бурят), вызвавшее к жизни портретный жанр. Чаще в

скульптуре, чем в живописи, появляются реалистические изображения настоятелей монастырей, местного духовенства, богословов, философов.

Важным явлением бурятской художественной культуры этого периода становятся улусы Верхний и Нижний Оронгой — крестьянские ремесленные центры, где сосредоточиваются представители разнообразных бурятских промыслов: строители, резчики, скульпторы, мастера художественной росписи, ювелиры. Именно здесь складывается оригинальная школа бурятской скульптуры, которую возглавил монах и философ Санжи Цыбик Цыбиков, талантливый график, живописец и скульптор. Цыбиков был одним из немногих мастеров того времени, стремившихся выразить в полнокровных образах свои представления об окружающем мире, наделить изображения подлинной одухотворенностью («Аюша» — бог долголетия, кон. XIX — нач. XX в., *илл. 164*). Помимо иконописных сюжетов, он выполнял портреты, создавал произведения на темы бурятского фольклора, резал игрушки, декоративные орнаменты. Вокруг Цыбикова объединялись не только обученные мастера, но и народные художники, обогащавшие религиозные образы своим мировосприятием, вводившие в работы простонародный типаж. Из его школы вышло большинство мастеров так называемого фольклорного направления[81], в произведениях которых персонажи ламаистского пантеона приобрели народную, лубочную трактовку *(илл. 163)*. Распространяются изображения различных символов жизни, священных животных и птиц. Особенно часто встречается группа «пяти видов домашнего скота» (коня, верблюда, быка, барана, осла), рассматриваемых как символы богатства и благополучия. Они, возможно, представляют собой воплощение древних шаманских онгонов (духов-покровителей места и рода).

Новые веяния в бурятском культовом искусстве подготовили почву для возникновения светской живописи. Первым светским художником стал А. Хангалов, на формирование мировоззрения которого, несомненно, оказал влияние его дядя — М. Хангалов, собравший богатейшие материалы по бурятской этнографии, фольклору и древней религии (шаманизму). Получив художественное образование в Читинском художественно-промышленном училище, Хангалов поселяется в улусе Алари и открывает там мастерскую. Средства на жизнь он зарабатывает, рисуя портреты, выполняя работы для местных дацанов и вывески для купеческих лавок, а свободное время посвящает пейзажу. В этот период Хангалов создает первые картины маслом: «Бурятский летник на фоне гор и подступившего к жилищу хвойного леса» (1911), «Пейзаж с соснами у обрыва» (1913), «Зимний пейзаж» (1914). Искусство Хангалова — пример тесного переплетения традиций ламаистской бурятской живописи с новыми, нарождавшимися формами. Его работы не выходят еще за рамки тщательной описательности, любовной кропотливой передачи деталей, но полны искреннего восхищения природой. Как человек, стоящий у истоков народного творчества, Хангалов чутко передает материальность изображаемого мира — хрупкую ломкость льда и плотную упругость снежного наста, сочную свежесть плодов и листьев.

В ламаистском искусстве Калмыкии в рассматриваемый период происходят процессы, близкие к тем, что имели место в Бурятии — «обмирщение» религиозной живописи и скульптуры, усиление народных традиций. Здесь создаются яркие самобытные произведения, уже отличные от тех образов бурятского и монгольского искусства, на которых учились местные мастера. Особенно это относится к работам хурульных (монастырских) живописцев Монцаева, Шарлузунга, Бадмаева.

Из среды народностей Крайнего Севера, находившихся на рубеже веков еще на стадии первобытнообщинных отношений, первым приобщившимся к современной художественной культуре и цивилизации был островитянин Новой Земли—Тыко Вылко. Понятие о профессиональном изобразительном искусстве молодой ненец получил по картинкам в календаре и работам неоднократно зимовавших на острове художников А. Борисова и С. Писахова. Однако решающую роль в его биографии художника сыграла встреча в 1908 году с русской полярной экспедицией. Он стал ее активным помощником-проводником, картографом. Начальник экспедиции В. Русанов называл Вылко «живой картой Новой Земли». Приняв горячее участие в судьбе ненца, Русанов помог ему поступить в московское Училище живописи, ваяния и зодчества к В. Переплетчикову и А. Архипову. На москвичей «самоед» произвел неизгладимое впечатление своим живым умом, тем, как своеобразно он воспринимал новые условия жизни, новую для него культуру. Заметным событием в художественной жизни Москвы стала в 1911 году выставка Вылко в Кустарном музее.

Вместе с тем усложнившееся, обогатившееся мировосприятие Вылко осталось верным складывавшимся веками представлениям его народа. Рисунок художника своим лаконизмом еще близок рисунку северных охотников, в котором предметы даже представлены условными значками. Отсюда и внимание к передаче деталей, фактуры предметов. Вылко изображает и то, что он замечает непосредственно, и то, что он знает, например точное расположение и характер данной местности, представленные с соблюдением масштаба, подобно карте. Но одновременно он видит пейзаж сразу, целостно, уже как картину *(илл. 161)*. Ранние живописные работы Вылко скорее походят на тонкий, слегка подкрашенный рисунок. Отношение к изображаемому миру в них полно трогательной радости первооткрывателя и одновременно чувства слитности с этим миром. Новая Земля не кажется Вылко, как А. Борисову, застылой, погруженной в безмолвие. Глазом охотника, привыкшего читать книгу природы, он улавливает и передает никогда не замирающий в ней ритм жизни. Смерть Русанова и несчастливые семейные обстоятельства вынудили Вылко в 1912 году прервать образование, но и позднее, отдавая все свои знания, жизненный опыт, талант людям, в среде которых родился, он не прекращает занятий живописью.

В искусстве малых народов и племен, входивших в состав России, вторая половина XIX и начало XX века явились заметным этапом в переходе к станковому реалистическому искусству. У ряда из них появляются первые профессиональные живописцы, скульпторы и графики.

ИСКУССТВО УКРАИНЫ

Процесс развития украинского искусства имел свою специфику, обусловленную положением Малороссии — полуколонии царской России. Как и все нации, входившие тогда в состав царской России, украинцы несли двойное ярмо.

Национальная дискриминация и связанное с нею отсутствие высших художественных учебных заведений пагубно сказывались на развитии украинской культуры и искусства. Земля, изобилующая художественными талантами, была лишена условий для их воспитания. До середины 60-х годов XIX века на Украине не было средних художественных учебных заведений, а до 70-х годов — музеев [82]; художественная общественность группировалась исключительно вокруг университетов.

По-прежнему большую роль в распространении изобразительного искусства играли выученики петербургской Академии художеств, преподававшие рисунок в гимназиях и других учебных заведениях.

В этих условиях краеугольные камни украинского демократического искусства и литературы были заложены теми украинскими художниками и писателями, которые получали профессиональное образование в Москве, Петербурге, Мюнхене, Кракове, Париже и творчество которых формировалось под непосредственным влиянием передовой русской и западноевропейской мысли. Украина, где, как в фокусе, сосредоточились все уродливые явления крепостнической системы царской России, давала живой материал для развития их таланта бытописателей, нередко подвергающего критике существующий строй.

Вторая половина XIX века на Украине, так же как и в России, характеризуется революционно-демократическим подъемом; во всех сферах культурной жизни прочно завоевывают место представители разночинного сословия.

Еще в 50-е годы под знаменем борьбы с крепостничеством выступали талантливые украинские художники. Позже, в 70-е — 90-е годы наиболее передовые присоединились к Товариществу передвижных художественных выставок. Своей деятельностью они утверждали право на существование истории, культуры, искусства украинского народа.

Начиная с 70-х годов на Украине систематически устраиваются выставки передвижников. Идеи передвижников получили здесь благодатную почву для распространения, способствовали подъему и оживлению всей художественной жизни. Под их влиянием активность местных художников значительно возрастает. В ряде украинских городов организуются художественные общества, одна из важнейших функций которых заключается в расширении выставочной деятельности. В частности, в 1890 году в Одессе создается Товарищество южнорусских художников — преемник русских передвижников на Украине. Наследуя основные принципы передвижников, участники этого объединения показывали свои выставки в разных городах Украины и юга России. Будучи одной из самых крупных в то время организаций и привлекая всех значительных художников, Товарищество много способствовало их утверждению как активной художественной силы.

В эти годы возникает и ряд других объединений: Киевское товарищество художественных выставок (1893), Товариство для розвою руської штуки во Львове (1896) [83], Товарищество харьковских художников (1900), Товарищество любителей украинской литературы, науки и искусства во Львове (1905), Общество украинских художников (1911).

Стремление к творческому объединению украинских художников, работавших в разных областях Украины и в силу исторически сложившихся условий оторванных друг от друга, реализуется теперь в проведении общих художественных выставок. Первая из них была приурочена к открытию памятника И. Котляревскому в Полтаве (1903). Во Львове в 1905 году экспонировались работы художников Западной и Надднепрянской Украины. Ведущие украинские художники получают широкое признание за рубежом.

Значительным и ярким явлением следует назвать так называемые народные художественные выставки, которые устраивал в начале 1900-х годов выпускник петербургской Академии художеств, уроженец Украины В. Розвадовский.

Он внес новое в деятельность передвижников, показывая их выставки в самых глубинных местах, охва-

тывая таким образом широкие слои населения. К участию в выставках он привлекал многих известных художников, в том числе И. Репина, В. Маковского. Розвадовский давал на выставках пояснения к картинам, осуществляя тем самым важную задачу эстетического просвещения народа. В течение 1904—1906 годов выставки с успехом проходили в многочисленных городах и селах Подолии, Волыни, Киевщины, вызывая повсюду большой интерес; однако эта просветительская деятельность, как неугодная властям, была запрещена.

На рубеже XIX и XX веков в искусстве происходят новые, характерные для времени процессы и явления. Возникают и вступают в борьбу разнообразные художественные течения. Одни утверждают себя в отрицании старых академических догм, другие (декадентские и модернистские) — в отрицании общественной роли искусства, проповеди крайнего индивидуализма, мистики, символизма. В Киеве, Харькове, Одессе, Львове создаются объединения, отражающие эту пестроту художественных явлений и тенденций.

Наиболее резко обостряются противоречия в украинском искусстве в 1910-е годы. Размежевание художественных сил становится более острым и заметным. Фон художественной жизни был неоднороден и сложен. Его составляли многочисленные группировки и направления, рождавшиеся в бурном отрицании старого и проповедовавшие поиски новых художественных форм. Многие декларировали весьма расплывчатые цели, менее всего связанные с гражданскими и эстетическими идеалами общества.

Вместе с ростом национального самосознания и в противовес нивелирующему воздействию упадочнического искусства появляется стремление к созданию национального украинского стиля, опирающегося на традиции народного декоративного и профессионального реалистического искусства, возникает повсеместный интерес к искусству и культуре прошлого. Археологические исследования на территории Украины открывали бесценные памятники материальной культуры; выставки кустарных промыслов и коллекции вновь организованных музеев делали доступными для изучения изделия народных мастеров.

Так, в конце XIX — начале XX века в искусстве Украины четко определяются черты нового этапа и новой образно-художественной структуры, которые привели к утверждению собственной национальной художественной школы, причем даже на западноукраинских землях, где процесс этот был особенно сложным.

Наряду с утверждением в национальном искусстве реализма у творческих деятелей Украины растет интерес к культуре других народов. Размах освободительного движения в России способствовал консолидации передовых деятелей литературы и искусства различных национальностей. Еще более углубляются связи прогрессивных русских и украинских художников, их общая заинтересованность в утверждении тех высоких гражданских и нравственных идеалов, которые всегда были присущи передовой отечественной культуре. Так, в конкурсе на памятник Т. Г. Шевченко в Киеве, явившемся огромным культурным и общественным событием на Украине и проходившем в сложной политической обстановке (сначала — назревание революционной ситуации, потом — реакция), приняли участие едва ли не все крупнейшие прогрессивные русские скульпторы, для которых поэт-демократ был символом борьбы за свободу.

Ширятся и традиционные связи украинского искусства с искусством польского и белорусского народов.

Поэтическое и художественное наследие Т. Шевченко оказало огромное влияние на последующее развитие украинской культуры и, в частности, изобразительного искусства. Оно определило его демократическую направленность, ярко проявившуюся в творчестве Л. Жемчужникова, К. Трутовского, И. Соколова, получивших профессиональную подготовку в Академии художеств в Петербурге.

Биография и творческая судьба Трутовского и Жемчужникова очень близки. Оба русские, многие годы прожившие на Украине, они большую часть творчества связали с ней и на протяжении всей жизни отстаивали права украинцев на национальную культуру. Оба принимали участие в создании альбома «Живописная Украина», по замыслу продолжившего одноименный альбом самого Шевченко.

Многие картины бытового жанра Трутовский посвятил жизни украинского народа; они эмоциональны и поэтичны. В таких, как «Лунная ночь» (1878) или «Свадебный выкуп» (1881, *илл. 165*), опоэтизированные художником персонажи живут настоящей, невыдуманной жизнью. Эти же черты присущи иллюстрациям к некоторым произведениям Н. В. Гоголя («Страшная месть», «Сорочинская ярмарка» и др.), созданным Трутовским в 1874 году для альбома литографий к повести «Вечера на хуторе близ Диканьки», в котором он принимал участие вместе с И. Крамским, И. Прянишниковым, В. Маковским. Стилистически близки им иллюстрации к поэме Т. Шевченко «Гайдамаки». Наиболее выразительны произведения, обличающие крепостничество, и более поздние, где раскрывается тяжелая доля крестьянства пореформенной России («Мироед», «Больной», рисунок «Сбор недоимок на селе» и др.).

Художник преодолевает элемент идеализации, и его язык приобретает социальную остроту, а в изображении представителей имущих классов — сатирическую заостренность («Игроки», 1861; «Пан», 1853; «Помещики-политики», 1863). Эти же черты в определенной мере характеризуют его иллюстрации к басням И. А. Крылова (1864), в которых Трутовский расшифровывает эзопов язык писателя («Листья и корни», «Крестьянин и река» и др.).

Л. Жемчужников отказался от блестящей военной карьеры ради служения искусству. Попав в 1848 году на Украину, Жемчужников, демократ по убеждениям, сразу оказался под влиянием Шевченко. «Шевченкой я упивался, читал и перечитывал, читал другим, посвящая их в красоты, сердечность и силу этого замученного гения» [84],— писал художник много лет спустя. Его первые самостоятельные работы созданы на сюжеты поэзии Т. Шевченко: «Кобзарь на шляху» (1854), рисунки «Мастерская Шевченко в Седневе», «Покинутая» и другие. В картине «Кобзарь на шляху», воплотившей финал поэмы Шевченко «Катерина», художник, преодолев условность академической композиционной схемы, добивается пластической завершенности

165. К. Трутовский. Свадебный выкуп. 1881 г.

и драматического звучания картины. Силуэт центральной группы (кобзарь с поводырем) читается на фоне тоскливого предвечернего степного пейзажа, покой которого нарушает лишь мчащаяся вдаль карета, увозящая отца мальчика.

Тема утверждения достоинства «маленького» человека — главная в творчестве Жемчужникова (офорты «Покинутая», *илл. 166*, «За штатом»). Именно под влиянием произведений Шевченко он начинает заниматься гравюрой, продолжает издание шевченковской «Живописной Украины». К работе над этим альбомом Жемчужников привлекает К. Трутовского, И. Соколова, которым также была дорога Украина.

Соколов к тому времени получил в кругах демократической общественности широкое признание за картину «Проводы рекрутов» (1860). Каждый образ здесь индивидуализирован и наделен сложной гаммой чувств. Вместе с тем все персонажи объединяет ощущение неотвратимой разлуки. Такому восприятию происходящего способствует решение пейзажа, трактованного как эмоциональная среда. Быт простого народа живо интересовал художника. Выпускник петербургской Академии художеств, он много путешествует по Крыму, Кавказу. Но самыми важными для его творческого развития оказались материалы, привезенные с Украины. На их основе в 50-е годы были созданы лучшие работы Соколова, отличавшиеся острой наблюденностью. Правда, будучи тонким живописцем, Соколов, однако, порой недостаточно внимания уделял проблеме света, и его живописная гамма становилась условной, отвлеченной. Исключением представляются картины «Ночь накануне Ивана Купала» и «Малороссийские девушки гадают на венках», в которых художник успешно решил сложную задачу сочетания лунного света и тумана. Для альбома «Живописная Украина» Соколов создал ряд оригинальных офортов. В 1883 году Соколов переехал в Одессу, а в 1886 году — в Харьков, где занимался преподавательской деятельностью.

Картины и гравюры Трутовского, Жемчужникова, Соколова, часто публиковавшиеся в журналах (особенно Трутовского и Соколова), были широко распространены на Украине. Их репродукции нередко украшали стены хат. Таким образом, творчество последо-

166. Л. Жемчужников. Покинутая. 1860 г.

вателей Шевченко создало на Украине ту художественную атмосферу, благодаря которой в 70-е годы прочно утвердились принципы демократического искусства, подготовившего почву для передвижничества и определившего в развитии украинского искусства начало нового этапа.

Идеи передвижничества проявились более ярко в 80-е — 90-е годы с выступлением нового поколения украинских художников. Их роль в общем движении подчеркнул в свое время В. В. Стасов. «У этих художников нового склада и настроения было два главных центра: петербургский и московский, причем к московскому довольно близко примыкали два других, менее значительных, центра: киевский и одесский. Между всеми ими существовало всегда великое единодушие и согласие и лишь мало было разницы в характерах и направлении» [85]. Высоко ценил свежесть восприятия и своеобразие творческой манеры украинских художников И. Репин, считавший, что этим они обогащают Товарищество, вносят в него свой вклад.

Демократические сдвиги и преобразования в украинском искусстве привели прежде всего к широкому утверждению национальной темы. В живописи преимущественно развивался бытовой жанр, где сюжеты из повседневной жизни заняли ведущее место. На смену узкому этнографизму в жанровую живопись приходят глубокая содержательность и многогранность в изображении народного быта. Диапазон ее значительно расширяется, появляется интерес к социальным явлениям окружающей действительности.

В этом аспекте показательно творчество Н. Кузнецова, вступившего в Товарищество в начале 80-х годов. И. Крамской причислял Кузнецова к «талантам первого разряда», способным «обогатить Товарищество» [86]. Его жанровые картины — правдивые бытовые зарисовки с натуры. В лучших произведениях Кузнецов осмысливает социальные явления современной ему жизни («Объезд владений», 1879, *илл. 167*, «Мировой посредник», 1887). Картина «На заработки» (1882) отражает обнищание пореформенного крестьянства. Ее герои — уходящие на заработки крестьяне— многоликая галерея типов и образов. Они несут в себе основные качества народного характера — стойкость, крепость духа. Критикуя окружающую действительность, Кузнецов одновременно воплощает поэтические стороны народного быта. В картине «В праздник» (1881) естественная красота человека из народа раскрывается в слитности его с природой, трактованной мажорно, сочно.

Небольшие жанровые картины Кузнецов исполнял, как правило, на пленэре. Свежесть и свобода живописи сочетаются здесь с точной проработанностью формы и рисунка. Крамской, призывавший художников двинуться «к свету, воздуху, краскам», писал по поводу картины Кузнецова «Ремонтер»: «Еще шаг, и в русской живописи появится сверкающая краска!» [87]. И действительно, Кузнецов оказался в начале 80-х годов одним из зачинателей пленэрной живописи, особенно характерной на Украине для произведений группы живописцев, входивших тогда в состав Товарищества южнорусских художников, активным деятелем которого он являлся. Постепенно доминирующее место в его творчестве начинает занимать портрет. Именно в этой сфере Кузнецову удалось завоевать популярность, и имя его называли в числе лучших портретистов того времени. В портрете Кузнецов утверждал духовную значительность внутреннего мира человека. В отличие от полнозвучности цвета жанровых полотен его портретным работам присуща сдержанная монохромная палитра. Портреты ученых, художников, композиторов — И. Репина (1886), И. Мечникова (1887), В. Поленова (1888), В. Васнецова (1891), П. Чайковского (1893), А. Ковалевского (1896) — отличают неизменная объективность характеристики, предельная скромность и простота художественных средств.

Кузнецов изображает портретируемых в характерной обстановке, в атмосфере их интеллектуальной деятельности. Лучший в этом плане — портрет В. Васнецова, написанный в момент его работы над росписями Владимирского собора в Киеве. Вдохновенность, творческий порыв поглощенного работой художника определяют динамическую пластику портрета. Напря-

167. Н. Кузнецов. Объезд владений. 1879 г.

женность духовного мира характерна и для портрета П. И. Чайковского, написанного с редкой для Кузнецова психологической углубленностью и драматизмом.

Силой «жизни и правды» [88], по словам Стасова, привлекает «Ключница» (1887). Оптимизм, жизненная энергия, заключенные в созданном художником образе, воплощают новые каноны идеала женской красоты, опирающиеся на демократические эстетические нормы.

В 1895 году Кузнецов был приглашен руководителем батальной мастерской Академии художеств, но его пребывание там было недолгим, через два года он покинул Академию и вернулся в Одессу.

Другим крупным представителем одесского центра передвижников был К. Костанди, искусство которого определяется цельностью этических, эстетических и творческих позиций. Костанди снискал популярность не только как живописец, но также как педагог и художественный деятель. Ученик петербургской Академии, Костанди под влиянием своих духовных наставников Крамского и Репина обращается к правдивой, а «не выдуманной» (по словам Стасова) жизни. Его первая картина «У больного товарища» (1884) по рекомендации Репина была принята на выставку передвижников, и Стасов с удовольствием отмечал, что эта картина «полна чувства и выражения» [89].

Более глубокое социальное содержание имеет картина Костанди «В люди» (1885, *илл. 168*). Печальный облик крестьянской девушки, вынужденной покинуть в поисках заработка родные места, передан художником с мягкой задушевностью и теплотой, свойственными большинству его произведений. С середины 80-х годов живописная манера Костанди обогащается достижениями пленэризма. Природа входит в его картины, определяя их поэтическую и эмоциональную настроенность. Жанр органически сочетается с пейзажем, который приобретает и самостоятельное значение.

Люди и природа на картинах Костанди не противопоставлены, а объединены единым настроением. Так, весеннее цветение природы в картине «Ранняя весна» (1890, *илл. 169*) создает лирическое настроение радостной просветленности, тогда как тревожный догорающий закат в картине «Сумерки» (1894), повествующей о неизбежно надвигающейся старости крестьянки, усиливает ощущение драматизма и тоскливого одиночества.

Мир гармонии и красоты открывается в небольших поэтических картинах Костанди, от которых, как говорил Репин, «веет таким теплом, жизнью и красотой». Этот мир создавался художником на прочной основе добра и человечности, на умении возвысить простой

168. К. Костанди. В люди. 1885 г.

будничный мотив, открыть в нем лирическую интонацию. Постоянная работа на пленэре обогащала палитру Костанди, его живопись приобретала свежесть, свободу, легкость, не теряя при этом строгой проработанности форм.

Как художник и педагог Костанди был для учеников художественной совестью — символом честности, искренности, высокой требовательности. Будучи одним из основателей и активным участником Товарищества южнорусских художников, Костанди возглавлял его в течение многих лет.

В 90-е годы бытовой жанр по-прежнему главенствовал в украинской живописи, а крестьянская тема занимала в нем заметное место. Широкое воплощение она получила в творчестве Н. Пимоненко. Ученик Х. Платонова по Киевской рисовальной школе (1879—1882), а затем воспитанник петербургской Академии художеств (1882—1884), Пимоненко сразу проявил себя как знаток народной жизни, как жанрист, обладающий метким глазом. Это очевидно уже в одной из ранних картин Пимоненко «Свадьба в Киевской губернии» (1891), изображающей традиционную обрядовую сцену, которая превращается в правдивую картину нравов и народного быта.

В произведении «Жница» (1889, *илл. 170*) Пимоненко поэтизирует труд крестьян. Образы грациозных украинских девушек на этом полотне полны достоинства и привлекательности.

Наследуя традиции И. Соколова и К. Трутовского и испытав влияние передвижников, в объединение которых он вступил в начале 90-х годов, Пимоненко расширяет и обогащает толкование народной темы, хотя, как правило, отдает предпочтение бытовой занимательности и этнографическому колориту. В сугубо передвижническом плане написана им картина «Проводы рекрутов» (1893). Н. Мурашко находил в ней прямое воздействие картины Репина «Проводы новобранца». Так же как и Репин, Пимоненко заострил в картине обличительные моменты и трагические коллизии жизни украинского села.

К картинам социально-общественного звучания в творчестве Пимоненко можно отнести и известное драматическое полотно «Жертва фанатизма» (1898), в котором художник осуждает национальную рознь, насаждавшуюся царизмом.

В начале 1900-х годов намечаются определенные сдвиги в живописной манере художника. Дробная детализация, сухость колорита ранних работ уступают новым, пленэрным завоеваниям: «Брод» (1901, *илл. 171*), «Перед грозой» (1906), «Сбор сена на Украине» (1907), «Идиллия» (1908), «Соперницы» (1909).

В 1890-е годы к украинским передвижникам старшего поколения присоединились молодые мастера. Репин указывал, что «интерес наших передвижных выставок значительно подымается каждый год молодыми одесскими и московскими художниками» [90], и особенно отмечал П. Нилуса и Е. Буковецкого.

У Нилуса свой круг образов: мелкие чиновники и ремесленники, лакеи и горничные, уличные продавцы газет, одесские босяки и бродяги. Героев этой достаточно разнообразной галереи отличает точность бытовой и социальной характеристики.

Нилус — мастер небольшой жанровой сценки с ограниченным количеством персонажей. Живописная форма его произведений, как правило, тщательно разработана и завершена. В подчеркнутом внимании к деталям обстановки и быта, в умении подметить острохарактерное и особенно — в симпатии к образу простого человека проявился прирожденный жанрист. Его искусство в какой-то мере перекликается с творчеством В. Маковского. Многие картины Нилуса — «На бульваре» (1895), «Продавец газет» (1896), «После обеда» (1897), «Отдых» (1896, *илл. 172*), «У театральной кассы», «Свидание» (1901) и другие — небольшие новеллы, в которых психологическая трактовка характеров определяет развитие действия во времени, а тонкая колористическая разработка — пластическую целостность образа. Нилус писал также короткие рассказы и повести, был известен в литературных кругах. Благодаря И. Бунину состоялось его знакомство с А. Чеховым. В течение 1904—1905 годов Нилус написал два портрета Чехова.

Во время событий революции 1905 года Нилус совместно с писателем А. Федоровым издавал бесцензурный сатирический журнал «Звон», в котором печатались злободневные рисунки и карикатуры, в том числе — и самого художника. Однако в пору реакции в творчестве Нилуса появились мотивы тоски, печали, одиночества. Он разрабатывает сюжеты, уводящие в

169. К. Костанди. Ранняя весна. 1890 г.

далекий от жизни призрачный мир прошлого, увлекается ретроспекцией. Известный отход от реализма в сторону субъективизма был характерен и для многих других художников того сложного времени. Однако прочная демократическая основа искусства Нилуса вскоре вернула его на прежний путь. Под впечатлением событий революции он пишет серию картин «Манифестация».

Жизнь городских слоев составляла содержание картин Е. Буковецкого, где запечатлены несложные бытовые сюжеты с явно выраженной морализующей тенденцией: «У богатого родственника» (1892), «В суде» (1885). Типичность характеристик действующих лиц создает представление о различных общественных и социальных группах того времени.

Городской жанр получил развитие также в творчестве С. Кишиневского. Картины художника 90-х годов — это социально заостренные рассказы об убогой жизни городских низов; одна из них «Мог бы быть человеком» ставит проблему положения человека в обществе. Герой картины — опустившийся и изгнанный обществом чиновник — типическое проявление уродливых сторон современной действительности. Выхваченные как бы из гущи жизни, герои Кишиневского вызывают подчас ассоциации с героями ранних рассказов Горького («В кутузке», 1895, *илл. 173*, и др.).

170. Н. Пимоненко. Жница. 1889 г.

171. Н. Пимоненко. Брод. 1901 г.

Социальная направленность творчества художника, последовательно продолжавшего традиции передвижников, определила его немаловажную роль в жанровой живописи 1890-х — начала 1900-х годов.

Передвижники заняли ведущее место в художественной жизни тех лет, определив уровень украинского искусства в целом и оказав решающее влияние на творчество тех художников, которые формально и не примыкали к передвижникам.

На рубеже XIX—XX веков на Украине зреют новые художественные силы. Главенствующее положение занимали художники, которые обогатили искусство новыми живописными достижениями, не утратив связи с жизнью, с эпохой. Одно из первых мест в искусстве того времени занимал А. Мурашко. Ученик Репина по петербургской Академии художеств (1894—1900), он начинает путь как достойный последователь учителя. Его портретные работы академических лет («Портрет Н. Петрова», 1898; «Портрет художника Г. Цысса», конец 90-х гг.) обладают лучшими качествами репинской школы — психологической заостренностью характера, строгим и уверенным рисунком. Единственная у Мурашко историческая композиция — академическая программа «Похороны кошевого» (1900) — также в известной мере вдохновлена репинскими «Запорожцами». Драматизм, психологическая напряженность и здесь являются основой трактовки исторического сюжета.

Посещение Парижа и Мюнхена после окончания Академии оставило значительный след в творчестве Мурашко. Парижские впечатления вылились в серию картин «В кафе», написанных с живописным блеском и широтой. Однако новые французские художественные течения того времени по существу не затронули Мурашко.

Более заметным оказалось воздействие мюнхенского художественного центра, наложившее известный отпечаток на манеру художника. В портретах «Старый учитель» (Н. И. Мурашко), О. М. Нестеровой (1904), «На катке», «За пяльцами» (Е. А. Прахова, 1905), художника Я. Станиславского (1906) по-прежнему ощущается внимание к человеку, особенностям его характера. Но декоративная обобщенность цветовых пятен, игра световых рефлексов и текучесть размашистого мазка, легко и виртуозно объединяющего форму, свидетельствуют о новых живописных увлечениях художника. Постепенно, освобождаясь от манерности и подражательности, Мурашко достигает художествен-

172. П. Нилус. Отдых. 1896 г.

ной самостоятельности. Пластическая строгость формы и интенсивность цвета создают единое гармоническое целое. В декоративную форму облекаются обыденные мотивы народной жизни: «Карусель» (1906), «Воскресенье» (1911), «Крестьянская семья» (1914, *илл. 174*), «Прачка» (1914), «Продавщицы цветов» (1917). Яркая пленэрная живопись утверждает жизнерадостность, поэтическую красоту человека и природы. Здоровое восприятие жизни, любовь к насыщенному, сочному цвету определили реалистическую полнокровность искусства Мурашко (портрет Л. М. Ковалевской, 1914, *илл. 175*).

Мурашко пользовался известностью не только на родине, но и за рубежом. После удачного выступления в Мюнхене в 1909 году (золотая медаль за картину «Карусель») он становится участником международных выставок в Берлине, Мюнхене, Вене, Париже, Венеции, Риме.

Мурашко был связан со многими русскими художественными организациями: в 1903 году он был в числе учредителей Нового общества художников в Петербурге, принимал участие в выставках Союза русских художников, с 1916 года стал членом Товарищества передвижных художественных выставок. Но более активную роль он играл в родном Киеве, где открыл в 1913 году частную художественную студию, привлекшую к себе талантливую и устремленную к творческим исканиям молодежь и создал в 1916 году Товарищество киевских художников.

Новые пути в решении народной темы прокладывал другой крупный художник того времени — Ф. Кричевский. Не будучи бытописателем или иллюстратором народного быта, он стремился придать своим картинам весомость монументальных обобщений. Уже в программной картине «Невеста» (1910, мастерская Ф. Рубо в Академии художеств, *илл. 179*) трактовка обрядового сюжета лишена традиционного бытовизма. Укрупненные формы, плавные, как бы замедленные ритмы, обобщенная трактовка фигур и цветовых пятен создают монументальный строй полотна. Художник выделяет и особо подчеркивает величавость невесты и ее подруг, их гордую осанку, достоинство, утверждая в их образах свой художественный идеал, свое понимание народного характера. В устремленности к поэтическим здоровым истокам жизни народа — сильная сторона творчества Кричевского.

Монументальная обобщенность характерна и для портретных композиций художника: «Портрет И. Мясоедова в костюме тореадора», «Три возраста» (1913), «Л. Я. Старицкий на золотом фоне» (1914). Так же как и картинам, им свойственны мощная лепка формы, декоративная звучность цвета. Кричевского не затронули ни пессимизм декаданса, ни отвлеченность символизма. Он упорно выражал приверженность к полнокровным, не подверженным деформации реальным формам. Он был одним из первых живописцев на Украине, который оценил благодатную силу народных традиций и шел к утверждению национального стиля, органически сочетая в своих станковых композициях монументальные задачи с декоративными принципами народного искусства.

Реалистические силы на Украине были достаточно стойкими и постоянно пополнялись воспитанниками И. Репина, В. Маковского, П. Чистякова. Среди этого поколения было немало приверженцев демократического бытового жанра.

Ученик Репина Ф. Красицкий известен как автор небольших картин из украинской истории и быта. Лучшая из них — «Гость из Запорожья» написана в мастерской Репина в 1901 году *(илл. 176)*. Трактовка исторической среды и образов привлекает простотой, отсутствием ложной героики. Красицкий писал также портреты видных украинских деятелей культуры; среди них проникновением в характер, правдивостью выделяются портреты композитора Н. Лысенко, поэтессы Леси Украинки.

В начале 1900-х годов начал работать Г. Светлицкий. В его жанровых и пейзажных мотивах нередко звучат элегические интонации; в них есть определенная музыкальная настроенность, выраженная посредством пейзажа, всегда играющего активную роль. В картинах «В город» (1908) и «Музыканты» (1912, *илл. 180*) очевидна преемственность традиций критического реализма. Бурные, напряженные события времени отразились в полотнах Ю. Бершадского — «Новый рассказ Горького» (1902), «Тяжелая дума» (1906), которым свойственны гражданственность, углубленное социальное осмысление действительности. Среди жанровых произведений ученика Репина С. Прохорова обращают на себя внимание написанные в годы первой мировой войны картины из цикла «В плену»

173. С. Кишиневский. В кутузке. 1895 г.

(1915—1918), воссоздающие с реалистической полнотой душевное состояние военнопленных и почти с документальной точностью их быт.

Наряду с бытовым жанром интенсивно развивается пейзажный. На первом этапе большую роль в его эволюции сыграли демократические традиции искусства Т. Шевченко, который в своих пейзажных работах предвосхитил многие достижения этого жанра 80-х — 90-х годов. Процесс демократизации пейзажного жанра оказал влияние на творчество художников академического плана.

Наиболее интересным представителем академической школы на Украине был В. Орловский. Получив от Шевченко рекомендательное письмо в Академию, Орловский поступил в нее в 1861 году, а в 1874 году за ряд пейзажей был избран академиком.

Ранним работам Орловского, равно как и его суждениям об искусстве, была свойственна некоторая рационалистичность. В течение трех лет Орловский в качестве пенсионера Академии совершенствовал мастерство во Франции и Италии. Со всей присущей ему работоспособностью он изучает «законы света, строй дерев, склад земли» — то, что «все одинаково везде» [91]. Внимательная работа на натуре позволила ему уже к концу 70-х годов освободиться от условной заданности, свойственной ранним работам. Орловского волнуют проблема пленэра, законы взаимоотношения цвета и света. Он поражен и восхищен воздушностью картин Коро. «Рисунка в них нет, но есть одна черта, неведомая другим,— это присутствие, ну просто же натурального воздуха в картине» [92]. Постепенно Орловский отходит от идеализации природы, парадности, имевших место в картинах «Лесной сруб» (1874), «Зима» (1877), «Жатва» (1882, *илл. 178*) и других. Самые большие удачи ждали его там, где пейзажный мотив он решал чисто живописными средствами, отбрасывая годами выработанные схемы: «Хаты в летний день», «Село», «У речки», «Хаты».

Ученик В. Орловского и М. Клодта, С. Васильковский развил поэтическую линию искусства своих учителей и подошел ближе к решению тем, выдвинутых жизнью. В его произведениях слились пейзажные и жанровые начала. Тенденция к широким обобщениям наблюдается в его программе «По Донцу» (1885), за

174. А. Мурашко. Крестьянская семья. 1914 г.

которую он был удостоен золотой медали, и особенно остро — в пейзажах «Казачья левада» (1893), «Сторожа запорожских вольностей» (начало 1900-х гг.), «Чумацкий Ромодановский шлях» (1901—1908), «Дума про трех братьев» (1913—1917). В этих работах эпическая трактовка пейзажного мотива создает ощущение непреходящего величия природы, а историческая тема приобретает острое эмоциональное звучание. В период пребывания за границей он создал ряд пейзажей («Окрестности Сан-Себастьяно», «В Пиренеях» и др.), отмеченных французской общественностью. При всем своеобразии исторических пейзажей и композиций высшим достижением Васильковского остается лирический пейзаж — «Воронец в цвету», «Хутор Мерефа» и другие. В картине «Воронец в цвету» *(илл. 177)* Васильковский воссоздает жизнерадостный образ природы, используя для этого многообразную гамму лилового всех оттенков. На смену ее мажорному звучанию приходит прозрачная монохромность красок воздуха и земли, освеженных дождем («После дождя»). В одних произведениях этого ряда (пейзаж «После дождя», 1885) ощущается влияние Ф. Васильева, в других («Село зимой») — И. Похитонова.

М. Ткаченко (также ученик В. Орловского и М. Клодта) окончил Академию в 1887 году и стал ее пенсионером. Почти всю жизнь прожив за границей, он не терял связей с родиной. Активное участие принимал Ткаченко в деятельности Харьковского литературно-художественного кружка, в который входили все известные художники и архитекторы города: С. Васильковский, М. Беркос, Н. Уваров, А. Бекетов и другие. Хороший рисовальщик, Ткаченко был слабее как живописец. Эмоциональны и пленэрны его штриховые рисунки («Дорога», 1906; «Филипповка», 1904). Близко сойдясь в Париже с А. Боголюбовым и его учеником маринистом Н. Гриценко, Ткаченко под их влиянием обратился к изображению моря, ставшему его главной темой. Одной из лучших работ этого плана является скромная пастель «Прибой на море» (1902—1906), где художник в декоративно обобщенной форме воплотил свое восхищение водной стихией.

Певцом моря был Р. Судковский. Ученик Одесской рисовальной школы, а затем петербургской Академии, Судковский испытал влияние Айвазовского и Боголюбова. В морских пейзажах он отказался от условной композиционной схематичности и воспринял лучшие достижения отечественной и западноевропейской живописи, в частности передвижников и барбизонцев. Его марины воссоздают многообразие морской стихии. Пейзажи «Тишь на море» (1883), «Прибой» и другие — это обобщенный образ всегда таинственного и вместе с тем притягательного моря. В каждом мотиве сочетаются покой и скрытая сила, умиротворение и буря, лирика и эпос.

Демократические идеи проявились в творчестве украинских пейзажистов едва ли не ярче, чем в искусстве жанристов. Пейзажисты-передвижники увидели не только красоту и ширь днепровских просторов, пышный цвет вишневых садов, но и серую безрадостную жизнь захолустья. Значительнейшей фигурой в их среде был С. Светославский. Один из немногих украинских художников, окончивших не Академию художеств, а московское Училище живописи, ваяния и зодчества, Светославский впитал все лучшее, чему учил А. Саврасов. Глубокий след оставило в его искусстве и творческое содружество с И. Левитаном, С. Коровиным — его соучениками по училищу.

Много лет спустя С. Глаголь и И. Грабарь в своей монографии «Левитан» писали: «Не мог не повлиять на Левитана и написанный Светославским в 1878 году «Вид из окон училища на главы церквей и крыш Москвы» — этот смелый шаг молодого художника в области настоящего интимного пейзажа»[93]. В завершенном пластическом образе — в пейзажной картине — молодой художник как бы утверждал красоту, значительность повседневного в природе и в то же время стремился передать облик старой патриархальной Москвы.

Этот пейзаж был первым произведением Светославского, начавшим обширный цикл, посвященный теме города. Среди них «Москва. Василий Блаженный» (1893), «Улица уездного города», «Миргород» (1902), «Мертвый город» и другие.

Работы художника 70-х — 80-х годов, как правило, носят спокойный лирический характер («К весне», 1887; «Дворик», 1884 и др.), пейзажи же 1890-х — начала 1900-х годов приобретают более острую социальную окраску: «Постоялый двор в Москве» (1892), «Улица уездного города» (1895), «К концу дня» (1898), «Разлив Днепра на Оболони» (нач. 1900-х гг.).

Светославский не раз был в Средней Азии и подолгу там жил. Будучи последовательным передвижником, он увидел ее как художник-демократ, для которого экзотическое, непривычное обличие Востока не затмило истинного содержания ее природы и быта. Средняя Азия с ее особыми красками, световыми контрастами, эффектами обогатила живописную палитру художника. Она становится насыщеннее и напряженнее. Это

175. А. Мурашко. Портрет художницы Л. М. Ковалевской. 1914 г.

176. Ф. Красицкий. Гость из Запорожья (авторское повторение картины 1901 г.). 1916 г.

очевидно не только в его среднеазиатских работах («Корабли пустыни», «Утренний намаз», «Торговые ряды в Самарканде» и др.), но и в самых жизнеутверждающих пейзажах художника «Паром» и «Рыбачки» (нач. 1900-х гг., *илл. 181*), в которых ярко проявилась его вера в человека, в будущее — черта, свойственная и пейзажам Левитана той поры. Хотя в 1900 году Светославский по ряду организационных причин вышел из Товарищества передвижников, он, выставляясь в других художественных объединениях Киева, Москвы, Петербурга, на своих персональных выставках (1903, 1904, 1908), оставался верен его высоким гражданским принципам.

Активным экспонентом Товарищества передвижных художественных выставок был П. Левченко — один из самых тонких и поэтичных мастеров пейзажа. Он умел вложить в изображенный мотив самые разнообразные чувства. Мировосприятие лирического героя картин «На рассвете», «Стога», «Трамвай», «На Украине», «Глухомань» («Село зимой», *илл. 182*), «Улица с электрическими фонарями», «Задворки Софийского собора» окрашено грустью. Вместе с тем художник внушал зрителю сильную и нежную любовь к заброшенным мельницам, засыпанным снегом маленьким деревенькам, к размытым дождями степным дорогам — ко всему, что зовется Родиной. Но он хотел видеть мир другим. Образ радостной, покойной, эпически прекрасной природы Левченко воплощает в картинах «На Харьковщине», «Село» и других. Этого впечатления художник достигает при помощи тонко разработанного колорита, построенного на сложных, великолепно сгармонированных тональных отношениях.

Идейно-образный строй многих пейзажей Левченко сродни творческим исканиям художников, объединившихся в Товарищество южнорусских художников, где он и сам неоднократно выставлялся. Так же как Орловский, а позже Васильковский, многие из них (Г. Ладыженский, Г. Головков) были учениками М. Клодта.

В произведениях художников, принадлежащих к этому Товариществу, особую эмоциональную нагрузку несет колорит, воссоздающий образ одухотворенной

177. С. Васильковский. Воронец в цвету. Начало 1900-х гг.

природы, тончайшие оттенки ее состояний, созвучные душевной настроенности человека.

Г. Ладыженский — один из основателей и активных деятелей Товарищества южнорусских художников — организационно не принадлежал к передвижникам, но близок к ним по характеру творчества. Ладыженскому одинаково удавались и «чистые» пейзажи («Каменистый берег», «Большой фонтан») и пейзажи с повествовательными мотивами бытового или исторического характера («Окраина города», «Похороны», «Хаджибей» и др.). Правда, его работам присущи некоторая сухость, статичность построения, снижающая их эмоциональное звучание. Трудно переоценить значение Ладыженского как педагога: в Одесском художественном училище он проработал около тридцати лет и воспитал не одно поколение художников.

Начав с пейзажей чисто передвижнического характера, Г. Головков и Т. Дворников со временем пришли в своих живописных решениях к большей декоративности, сохранив, однако, идейно-образную насыщенность более ранних работ. В «Ранней весне» Головкова или «Тихой заводи» Дворникова чувствуется пробуждение природы, праздничное восприятие жизни. На смену тональным, монохромным живописным решениям их предшествующих пейзажей приходят декоративные контрастные отношения живописных пятен; четкие, острые силуэты деревьев создают напряженные графические ритмы.

Серьезно заниматься пейзажной живописью, будучи еще студентом Новороссийского университета, начал И. Похитонов. Пронеся через всю жизнь любовь к искусству передвижников, он и сам с 1890 года стал постоянным экспонентом, с 1905 года — членом Товарищества, а с 1892 года — экспонентом Товарищества южнорусских художников.

Вся жизнь Похитонова прошла за границей, но первыми успехами он обязан русскому художнику А. Боголюбову, во многом помогавшему ему советами. В Париже Похитонов увлекался работами барбизонцев. В творчестве Похитонова передвижнический подход к натуре, пристрастие к обыденным мотивам самобытно сочетаются с пленэрностью барбизонцев, природный дар колориста — с традиционностью композиционных построений. Эти признаки равно присущи и его украинским пейзажам («Зимние сумерки на Украине», *илл. 183*, «Пасека»), и русским, белорусским, бельгийским, французским.

В начале XX века усиливаются поиски декоративной выразительности пейзажного образа. Так, например, у С. Колесникова воплощение лирических тем сопря-

178. В. Орловский. Жатва. 1882 г.

жено с поисками пластически богатой живописной формы, извечные мотивы приобретают напряженное драматическое толкование. Колесников пишет вспаханные поля Подолии с высоким горизонтом, холмистые дали Волыни, Бессарабии. Он любит сочную свежесть пахоты земли, освобожденной от зимнего снежного покрова, движение колеблемых ветром могучих ветвей; во всем — красота обыденного и весомая, материальная осязаемость жизни. Художник находит выразительные созвучия темно-серых и коричневых тонов, напряженность цветовых и светотеневых контрастов (*илл. 184*).

Колесников охотно использует жанровые мотивы, искусно вплетая их в пейзажные композиции. Здесь он чаще прибегает к технике гуаши, к светлым легким краскам, тонкому, ритмически организованному рисунку. С именем Колесникова связана линия лирического украинского пейзажа начала XX века. Художник поддерживал тесную связь с Товариществом южнорусских художников, постоянно участвуя в его выставках.

Особенно же ярко проявились новые поиски пейзажистов в творчестве А. Маневича и Н. Бурачека. Традиционные мотивы украинской природы получили в их произведениях новое осмысление и трактовку.

Маневича можно назвать мастером городского пейзажа. Через все его творчество проходит тема провинции, повседневная жизнь городских окраин. Тихие убогие улочки и покосившиеся дома провинциальных местечек, запечатленные в его ранних произведениях, пронизаны щемящим чувством тоски и будничности.

После Киевского художественного училища (1901—1903) Маневич учился в мюнхенской Академии (1905—1906) и много путешествовал. В городах Европы — Париже, Риме, Венеции его также влекут скромные улицы, закоулки и парки, лишенные броской романтической эффектности. Город у него не подавляет тяжелыми каменными громадами. В различную пору года в игре сменяющихся красок он живет как сказочная живописная легенда («Городской пейзаж», 1914, *илл. 185*). В пейзажах Маневича всегда есть своя музыкальная настроенность — затаенная грусть или мягкая элегичность. В 1913 году состоялась выставка картин Маневича в салоне Дюран-Рюэля в Париже, принесшая ему большой успех; позже он участвовал во многих международных выставках.

«Музыкант красок» — по выражению Луначарского,— Маневич пользуется «природой... для выражения чисто психологических задач» [94]. Для него всегда важна

179. Ф. Кричевский. Невеста. 1910 г.

эмоциональная, поэтическая ценность мотива. Мир природы в его картинах одухотворен и гармоничен. В его пейзажах сочетались живописные и графические элементы: ритм плотных, динамично положенных мазков — с узорами арабесковых линий, синтезированных в единую декоративно-обобщенную систему. Линейной выразительностью контуров, сопоставлением крупных цветовых плоскостей Маневич подчеркивал конструктивность предметов, декоративную структуру изображаемого. Так творчество Маневича обнаруживает еще одну грань в украинском пейзаже начала века.

Последователь импрессионизма Н. Бурачек сочетал поиски декоративного звучания цвета с глубоко личным, интимным восприятием природы, которое он унаследовал и от своего учителя польского художника Я. Станиславского (краковская Академия художеств, 1905—1908). В Париже, посещая мастерские А. Матисса, М. Дени, Бурачек шел к искусству декоративных обобщений, не утрачивая при этом лирического взгляда на мир. Небольшие, нередко этюдные пейзажи Бурачека охватывают широкую гамму настроений природы. В них объединяются лирическое и эпическое начала его творчества («Золотая осень», 1910-е гг., *илл. 186*).

По-иному выглядит город у А. Богомазова: бегущие улицы, каменные нагромождения домов и крыш даны в острых динамичных ритмах («Улица», 1914). Мрачными тяжелыми формами надвигается тюрьма, символизирующая гнет и насилие («Тюрьма», 1914). Художник аналитического мышления, Богомазов изучал внутренние взаимосвязи и взаимодействия форм природы, открывая в ней скрытые закономерности. В подчеркнутой гранености форм, в сложных ракурсах предметов, в их динамике возникает зрительное ощущение движения, в значительной мере осмысленное на основе принципов кубизма.

Богомазов был организатором киевской группировки «Кольцо», объединявшей тех, кто отрицал старые художественные формы и стремился овладеть новыми идеями и канонами кубизма и футуризма. В ней принимала участие также А. Экстер. Она окончила в 1907 году Киевское художественное училище, затем

180. Г. Светлицкий. Музыканты. 1912 г.

училась в парижской Академии; в Киеве и Одессе организовала студии. Экстер работала в разных видах искусства: станковой картине, графике, прикладных искусствах, театральной живописи. Более всего она проявила себя как театральный художник, и ее кубистические увлечения прежде всего были использованы в новых объемно-пространственных и конструктивных построениях театральных оформлений.

В двух направлениях: станковой и театральной живописи успешно развивалось творчество А. Петрицкого, в основе которого лежала яркая, захватывающая стихийной силой декоративность, идущая от цветовых принципов народного искусства, воспринятого художником глубоко и своеобразно *(илл. 187)*.

В Одессе в те годы выступает группа «Независимых», провозгласившая своим основным лозунгом «свободу творчества». Не имея собственной теоретической платформы, эта группа активно поддерживала всех, кто выступал с новыми авангардистскими теориями и идеями, широко открывая двери выставок перед представителями разных художественных направлений.

В Харькове также возникают художественные объединения и группировки. Чаще всего это были студии, не выдвигавшие своей художественной программы, но ставившие целью изучение новых течений, новых изобразительных приемов и форм. И если «Голубая лилия», которой руководил художник Е. Агафонов, культивировала дух утонченности живописных поисков, увлеченность импрессионизмом, то возникшая вслед за ней студия «Будяк» объединила более «левых» художников. Здесь начинали свой путь М. Синякова, увлекавшаяся народным лубком, фольклором, принимавшим подчас гротескную форму, и В. Ермилов, явно тяготевший к конструктивизму.

На западных землях Украины во второй половине XIX века идет процесс сложения национальной художественной школы. Несмотря на то что Галиция, Буковина, Закарпатье находились еще под властью Австро-Венгрии, тенденция к подъему национальной культуры проявилась достаточно четко. Значительно усилилось влияние русской прогрессивной общественной мысли. Все это способствовало стабилизации в конце века реалистического направления. Процесс осложнялся рядом обстоятельств, в частности общим упадком некогда славившихся высокой традицией художественных центров. Художники западных областей,

181. С. Светославский. Рыбачки. Начало 1900-х гг.

получившие образование в академиях Вены, Мюнхена, Кракова, Петербурга, вынуждены были работать вдали от родины, а тем немногим, которые возвращались, приходилось в основном выполнять заказы духовенства — заниматься церковными росписями.

Преодолевая трудности, художники Галиции стремились уйти от традиций позднего академизма и утвердить реалистические принципы искусства, все упорнее завоевывающие позиции в художественной жизни тех лет. Пионерами на этом пути были К. Устиянович и Т. Копыстинский. Им принадлежала также честь быть «первооткрывателями» народной темы в искусстве Галиции. Устиянович, в отличие от многих талантливых земляков, окончив венскую Академию художеств, вернулся на родину. В его многогранном по диапазону творчестве значительное место занимают два монументальных полотна — «Христос перед Пилатом» (1880) и «Моисей» (1887). Одновременно вниманием художника овладевают образы и темы реальной действительности. Правда, его жанровые картины «Гуцулка у источника», «Гуцул» не лишены известной идилличности, но реалистическая устремленность, интерес к народным типам и характерам выделяют эти первые произведения на народную тему в искусстве Галиции. Глубже и содержательнее историческое полотно Устияновича «Т. Г. Шевченко в ссылке» *(илл. 190)* — первое живописное произведение в Западной Украине, посвященное великому украинскому поэту. Мужественный романтический образ Шевченко полон непримиримости и духовной силы.

Копыстинский прошел серьезную профессиональную школу в краковской и венской академиях и прославился как портретист. Его портретам, облеченным в крепкую живописную форму, свойственны психологизм, точность характеристик. Автопортрет, написанный с известной широтой и легкостью в теплом красивом колорите,— одно из лучших произведений художника. Пластическими и колористическими достоинствами выделяется его «Далматинка». Копыстинский также обращался к темам народной жизни и

182 П. Левченко. Глухомань (Село зимой). 1903 г.

трактовал их в приподнятом, романтическом плане: «Сиротка», «Гуцулка», «Гуцул из Липовицы». Менее удавались ему исторические композиции. К концу XIX века предпринимаются более решительные попытки возродить художественную жизнь Галиции. В 1881 году в г. Коломые Ивано-Франковской области на хозяйственно-промышленной выставке был открыт художественный отдел. Немалую роль в оживлении художественной жизни сыграло в конце 1890-х годов созданное по инициативе И. Труша и Ю. Панкевича первое художественное объединение — Товариство для развою руськоï штуки (см. примеч. 83). В его состав входили и художники-профессионалы и ремесленники — церковные живописцы и резчики. Выставки объединения в определенной мере способствовали подъему художественной жизни. Более плодотворной была деятельность Товарищества любителей украинской науки, литературы и искусства. Им была организована в 1905 году во Львове Выставка украинских художников, где участвовали не только львовские, но и киевские художники. Одновременно стал выходить первый украинский художественный журнал «Артистичний вісник», где печатались статьи И. Франко, И. Труша.

Вдохновитель и организатор многих художественных начинаний, И. Труш был талантливым живописцем, критиком, неутомимым художественным деятелем. «Первый пейзажист на галицкой почве» — по словам И. Франко,— он полностью раскрыл в этом жанре свою яркую и сильную индивидуальность. Труш — мастер лирического пейзажа, продолживший традиции своего учителя Я. Станиславского. Ранним произведениям художника свойственны импрессионистическая непосредственность мотива, легкость холодных светлых тонов. Позднее лирическую задушевность в его пейзажах сменяют эпическая обобщенность и философичность образов, условность и декоративность решений. Изображения природы вырастают в сложные циклы картин-метафор символического плана. Жизнь и быт галицкого крестьянства также были предметом наблюдений художника. Увлекаясь красочностью народного быта, Труш никогда не ограничивал свои творческие стремления лишь узким этнографизмом. Его

183. И. Похитонов. Зимние сумерки на Украине. 1890-е гг.

жанровые картины, тесно связанные с пейзажем, сохраняют жизненность, цветовое богатство — «Гагилки», «Гуцульские похороны», «Весна на Гуцульщине». В портретных работах Труша сдержанная манера письма способствует точной и вместе с тем углубленной передаче характеров. В большинстве своих произведений, таких, как портреты Леси Украинки *(илл. 189)*, И. Франко, Н. Лысенко, П. Житецкого, он подчеркивает духовную значительность образов. Тесно связанный с передовыми общественными деятелями Украины — в частности, благотворное воздействие на него постоянно оказывал И. Франко,— Труш воплотил в своем творчестве самые существенные тенденции времени и активизировал местные художественные силы.

Стремление к широкому охвату народной жизни можно заметить и в творчестве художников Н. Ивасюка, Ю. Панкевича, М. Сосенко, И. Куриласа, Е. Кульчицкой, Я. Пстрака, А. Манастырского и других.

В историческом жанре более успешно работал уроженец Буковины Н. Ивасюк — ученик венской и мюнхенской академий. На материале истории Украины он стремился создать крупномасштабные полотна, подобные картинам Я. Матейко. Большинство исторических картин Ивасюка посвящены событиям и эпизодам национальной борьбы Украины в первой половине XVII века: «Б. Хмельницкий под Зборовом» (1892), «Битва под Хотином» (1903), «Богун перед Берестечком» (1919). В течение многих лет Ивасюк работал над самым крупным своим полотном «Въезд Богдана Хмельницкого в Киев» (1912). Воплощая значительные эпизоды истории, Ивасюк опирался лишь на господствующие традиционные каноны, и поэтому ему не удалось избежать помпезной декоративности и некоторой парадной условности в трактовке темы. Судьбу картины во многом решил ее сюжет — освободительная борьба украинского народа,— обеспечивший ей необыкновенную популярность на землях Западной Украины.

Своеобразным мастером, щедро использовавшим традиции народного декоративного искусства, был М. Сосенко. Изучая композиции и орнаменты древних фресок, рукописей, миниатюр, он вводил некоторые элементы декоративных форм в свои монументальные росписи. Тонкий колорист, он предпочитал светлую пастельную гамму, ее мягкие и легкие отношения

184. С. Колесников. Ранняя весна. 1911 г.

(«Автопортрет», «Трембитари», «Музыканты», «Гуцульская пара в танце»).

Ведущее место в искусстве Галиции начала XX века занимал А. Новакивский. Ученик краковской Академии художеств (1892—1900), увлекаясь новыми течениями западноевропейской живописи, особенно экспрессионизмом, он не избежал влияния модерна, в большой мере свойственного представителям этой школы. Однако основу для своих художественных устремлений он нашел в недрах народной жизни. Это определило своеобразие и индивидуальность его творческой манеры, самостоятельность и смелость его колористических исканий. Образ «Моя Муза» (1900) как бы декларирует творческую позицию художника. Молодая крестьянка, задумчивая и лирическая, отвечала идеалу художника, ищущего вдохновения в поэтических и стойких основах народного бытия. Более позднее произведение «Автопортрет с женой» (1911, *илл. 188*) развивает и углубляет эту линию его творчества. Себя Новакивский изображает представителем народа — крепким и сильным. Народная тема приобретает в его работах обобщенно-философское толкование: «Коляда», «Утраченные надежды», «Освобождение». Мировосприятие Новакивского было цельным, художественный язык — экспрессивным, красочным и весомым. Живопись его динамична: темпераментным широким мазком художник уверенно и сочно лепит объемы, подчеркивая их пластическую целостность. Цвет у него — всегда основа эмоционального воздействия. Насыщенностью цвета, динамичностью живописной фактуры отличаются также пейзажи и натюрморты Новакивского. Мастер большой живописной культуры, он вывел искусство Галиции на новые художественные рубежи.

Быт и жизнь народа приобретали в искусстве начала века разное толкование, становясь главной темой творчества нового поколения художников. Народные типы и образы в картинах И. Куриласа лишены идилличности. Он уже не любуется этнографическими приметами быта, а видит в жизни народа темные стороны,

изображая нищих и бездомных, отверженных и бесприютных. В годы первой мировой войны Курилас создает ряд картин, разоблачающих ее тяжкие последствия: «Убитый воин», «Семиковское побоище».

Свою тему находит и А. Манастырский. Задушевностью проникнуты его композиции на мотивы украинских народных песен и дум. Многие картины навеяны поэзией Т. Шевченко — «У ворожки» (1910), «Перебендя», «Катерина» (оба — 1913). Манастырский обращался также к популярным темам исторического прошлого, особенно к истории запорожского казачества: «Прощание», «На кургане», «Казацкая школа». Близость к песенным истокам народного фольклора сделала его творчество популярным в широких кругах галицкой общественности.

В начале века активизируется художественная жизнь Буковины. В сложных исторических условиях верность реалистическим традициям украинской художественной культуры сохраняют Ю. Пигуляк (портрет Ю. Федьковича, произведения на мотивы поэзии Т. Г. Шевченко), А. Кохановская («Возвращение с ярмарки», иллюстрации к произведениям О. Ю. Кобылянской) и другие.

Неблагоприятно складывалась в то время обстановка для развития искусства в Закарпатье. На землях, находившихся под протекторатом Австро-Венгрии, не было ни художественных школ, ни музеев, отсутствовали предпосылки для развития художественной жизни. Талантливым художникам приходилось оставлять родные места, как это было, например, с видным венгерским художником М. Мункачи, родившимся в Мукачеве. Отдельным мастерам все же удавалось, преодолев трудности, достичь определенных успехов на родной почве. Среди них следует выделить И. Рошковича и Ю. Вирага, способствовавших формированию закарпатской национальной художественной школы, расцвет которой наступит много позже — в 20-е — 30-е годы XX века.

Пропагандисты демократических идей Т. Шевченко, продолжатели его дела Л. Жемчужников, К. Трутовский, И. Соколов заложили основы дальнейшего развития реалистической графики на Украине. П. Мартынович, И. Ижакевич, А. Сластион, В. Корниенко, А. Ждаха (графики по преимуществу), Н. Самокиш, С. Васильковский и другие, как и их предшественники, утверждали в творчестве нравственные идеалы украинского народа, традиции его культуры. Подобные цели стояли и перед прогрессивной книжной графикой, иллюстрировавшей произведения Т. Г. Шевченко, И. П. Котляревского, народные думы.

Последовательным воспреемником творческих принципов Шевченко и мастеров его круга стал Мартынович. Его духовным наставником был И. Крамской. Начав как живописец, впоследствии Мартынович занимался почти исключительно графикой. В 1880 году он пишет картину «Казенки», которая была принята на VIII передвижную выставку. В картине «В присутствии» (1879) типический сюжет позволяет раскрыть бесправность и приниженность украинского крестьянства. Гротесковая заостренность отличает портрет «Дьяк», характеристика образа которого напоминает репинского «Протодьякона».

185. А. Маневич. Городской пейзаж. 1914 г.

186. Н. Бурачек. Золотая осень. 1910-е гг.

187. А. Петрицкий. Сатана в образе девушки танцует перед царем Китоврасом. 1915 г.

Мартыновичу принадлежит серия графических и живописных портретов крестьян из села Веремеевки на Полтавщине. Крепкие по форме, тщательно вылепленные и моделированные светотенью портреты Ф. Мигаля, О. Буштримихи, П. Тарасенко и других отличает меткость наблюдений. В портретах Мартыновича сочетается этнографическая достоверность с проникновением во внутреннюю жизнь модели. Художник запечатлел лучшие черты своего народа: доброту и юмор, гордость и мужество. Форма, пространство и свет в рисунках Мартыновича трактуются разнообразно: то посредством растушевки, то жесткого твердого штриха.

Мартынович испробовал себя и в книжной графике. Еще в 1873—1874 годах он впервые иллюстрирует «Энеиду» И. Котляревского. Тринадцать иллюстраций, исполненных 18-летним юношей, еще несколько многословны, в них есть профессиональные просчеты, но вместе с тем очевиден тонкий юмор и умение верно прочитать авторский подтекст. Тогда же Мартынович работал над иллюстрациями к народным думам и песням.

В 1882 году со званием классного художника третьей степени петербургскую Академию художеств окончил А. Сластион, который вошел в историю украинского искусства не только как художник, но и как основатель и преподаватель Миргородского художественно-промышленного училища, как видный деятель культуры. Подобно Мартыновичу, Сластион жанрист и портретист. Но его работы (например, портреты кобзарей) носят скорее этнографический характер. Сластион усиленно пропагандировал творчество Шевченко, иллюстрировал его поэмы («Гайдамаки», «Кобзарь»). В 1906 году Сластион принял активное участие в издании сатирического журнала «Шершень». Близок к нему один из первых иллюстраторов украинской классики В. Корниенко. Выпускник петербургской Академии художеств, он прожил очень короткую жизнь. Среди его лучших работ одиннадцать акварелей к «Энеиде» И. Котляревского (1903—1904). Художник переносит действие в обстановку современной ему Украины: здесь и архитектура николаевской эпохи и условности чиновничьей иерархии царской России, переданные с подлинно народным юмором; зато в трактовке главных персонажей отчетливо звучит героическая интонация (в частности, Энею придано портретное сходство с Богданом Хмельницким).

В конце XIX века начинает работать один из крупнейших украинских графиков И. Ижакевич. В 1884 году он поступил в петербургскую Академию художеств, а уже в конце 80-х годов в русских иллюстрированных журналах «Живописное обозрение», «Север», «Нива» появились его рисунки. В них сразу определилась основная тема искусства Ижакевича — быт, труд, историческое прошлое украинского народа. Требования развлекательных журналов в значительной мере ограничивали художника, сообщая его работам известную идилличность. В 90-е годы он создает рисунки к поэмам Шевченко «Порченая», «Катерина», «Гайдамаки», к стихотворению «Перебендя». Тогда же складывается творческий почерк Ижакевича: его излюбленной техникой становится гризайль, в которой он создает разнообразный по пластике тональный рисунок *(илл. 191)*.

Произведения классиков и своих современников иллюстрируют А. Ждаха, А. Манастырский, Я. Пстрак, А. Кохановская, И. Косынин.

В конце XIX века возрастает значение книги как целостного художественного организма. На Украине этому способствовало снятие запрета с издания книг на украинском языке. Начиная с 1900 года различные издательства (киевские — «Час» и «День», одесские — Фесенко и др.) выпускают альбомы, книги, сборники народных песен, иллюстрируемые видными украинскими художниками. Для создания национального облика книги художники творчески перерабатывают мотивы народного искусства, формы старой архитектуры.

Народный орнамент, мотивы украинских вышивок, ковров своеобразно преломляются в обложках, буквицах, заставках, иллюстрациях В. Кричевского, Г. Нарбута. Художники широкого кругозора и образования, они, внимательно изучая все лучшее, что было создано не только в украинском, но также в русском и европейском изобразительном искусстве и архитектуре, творчески перерабатывали это лучшее в соответствии с задачами книжного искусства. Именно это определило

их роль в истории украинской графики. Кричевский, по профессии архитектор, не получил специального художественного образования. Однако уже в 1897 году его акварели, экспонированные на художественной выставке в Харькове, получили признание, а с 1899 года он выставляется в Петербургском обществе акварелистов, а также в Киеве, Харькове, Полтаве. Одновременно Кричевский начинает собирать произведения народного искусства, принимает активное участие в подготовке археологического съезда 1902 года, делает копии рукописных и старопечатных книг для университетского музея в Харькове. В 1903—1906 годах по его проекту строится и оформляется декоративной живописью дом Полтавского земства, в 1906—1907 годах он работает художником в театре Н. Садовского в Киеве.

Одни обложки Кричевского вызывают ассоциации с конкретными старопечатными книгами XVII века, другие — с народной кролевецкой вышивкой, опошнянской керамикой (обложка к сборнику «Українське мистецтво» (1913, *илл. 192*). Красота мира в графике Кричевского претворена по тем же внутренним законам, которые определяют творчество народного мастера. Отлично найденный шрифт, в котором использованы буквенные начертания славянских старопечатных книг, а также образы, заимствованные из народного искусства, определяют емкую многозначность графического решения, помогают конструктивно и в то же время эмоционально решать «фасад» книги. Будучи архитектором, Кричевский остро чувствовал необходимость подчинения книги законам архитектоники. Поэтому его книжная графика отличается завершенной конструкцией листа, точной соотнесенностью частного и целого. Конструктивная законченность присуща и его строгим по композиции и колориту станковым акварелям («Зима», 1899; «Крым», 1901).

Подобно В. Кричевскому, использовав лучшие достижения русской и европейской графики, огромный вклад в искусство украинской книги внес Г. Нарбут. Его восхищали и влекли архитектурные памятники прошлого, геральдика, археологические находки. В 1906 году Нарбут поступил в Петербургский университет, вскоре познакомился с А. Бенуа, Е. Лансере, тесные дружеские отношения завязал с И. Билибиным, под непосредственным влиянием которого создал иллюстрации к русской народной сказке «Егорий Храбрый». Позже Нарбут становится постоянным экспонентом выставок «Мира искусства», а с 1916 года — членом его правления.

В его иллюстрациях к сказке «Теремок» (1909) реально наблюденный мир слегка окрашен фантастикой; в иллюстрациях к «Деревянному орлу» (1910) несомненны реминисценции украинской иконы XVIII века, увлечение романтикой древнерусских городов. Мир литературных образов обрисован достоверно, точно и вместе с тем обобщенно. Помогли и занятия в студии Е. Званцевой, где преподавали М. Добужинский и Л. Бакст.

В 1909 году для продолжения художественного образования Нарбут едет в Мюнхен совершенствовать познания в области графики и полиграфии. Нарбут отлично знал полиграфию и свою художественную практику всегда соотносил с ее возможностями. Отсюда высокое качество оформленных им книг.

188. А. Новакивский. Автопортрет с женой. 1911 г.

Книги, созданные Нарбутом по возвращении на родину, свидетельствуют о влиянии на него классической немецкой гравюры, а также современной западноевропейской и русской графики, а в совокупности — о появлении его собственного, «нарбутовского» стиля. Для этого периода характерны книги: «Пляши, Матвей» (1910), две книги «Игрушки» со стихами Б. Дикса (1911). В них органично сочетаются черное и цветное, строгое и вычурное, завиток и прямая. Декоративные элементы не только сопровождают текст, но и раскрывают характер книги; этой же цели служит изысканный, тонко продуманный шрифт.

В начале 1910-х годов Нарбут создает в технике силуэта иллюстрации к двум сказкам Г.-Х. Андерсена («Соловей», 1912; «Прыгун», 1913). Необыкновенно грациозные, они соответствуют утонченному и поэтичному стилю сказок. В иллюстрациях к «Старому уличному фонарю» и «Оловянному солдатику» (они не вошли в издание) художник очень убедительно соединяет обыденное и фантастическое, создает атмосферу грусти, одиночества, в которой живут герои Андерсена.

В оформлении басен И. А. Крылова (сборники 1911 и 1912 гг. и особенно сборники «1812 год в баснях Крылова» и «Спасенная Россия») на смену изощренным рокайльным завиткам «Соловья» приходят сдержанная гармония ампирных силуэтов и заставок, монументальная значительность страничных иллюстраций. В произведениях Нарбута словно оживают архитектурные формы Древней Руси, русского классицизма, геральдика (обложка книги Г. Лукомского «Старинная архитектура Галиції», *илл. 193*). Их элементы использованы и в «Украинской азбуке», которую художник так и не успел завершить. Эта работа подводит

известный итог нарбутовскому поиску национального стиля графики. Фантазия неуемная, но всегда ограниченная законами книги как целостной конструкции, видна и в его шрифтах, в цветовых решениях обложек и иллюстраций. Нарбут умел приводить к гармонии, казалось бы, несоединимые линии, контрастные цвета и формы.

В конце XIX — начале XX века возросло значение станковой графики, в частности эстампа. Постепенно художники открывают художественные возможности литографии, офорта и других графических техник, которые во второй половине XIX века преимущественно служили для тиражирования живописных произведений. К началу 1900-х годов в гравюре происходит дифференциация различных жанров, особенно развиваются пейзаж и портрет. В. Заузе, Е. Кульчицкая, Ю. Кратохвыля-Видимская, С. Костенко, М. Жук разрабатывают многообразные виды офорта, литографии. С. Костенко первым на Украине обращается к технике линогравюры.

Под непосредственным влиянием передовых русских и украинских художников сформировался талант В. Заузе. Его произведения отличает поэтичность, присущая одесской художественной школе. Начав как акварелист (Заузе был сыном профессора акварельной живописи и сам изучал эту технику в московском Строгановском училище), он уже в конце 90-х годов, под влиянием одесского художника В. Коренева (ученика В. Матэ) начинает работать в технике офорта. Молодой художник обращается за советами к И. Шишкину, внимательно изучает западноевропейскую гравюру и уже в первое десятилетие XX века становится в ряд видных отечественных графиков. В таких работах, как «В селе» (1916), «Вечер» (1918), Заузе воплощает в лирических образах единение человека и природы.

Если Заузе продолжил в пейзаже лирическую линию, наметившуюся в гравюре еще в середине XIX века, то в графике Е. Кульчицкой явственно проступили гражданственные, публицистические черты. Большинство ее тематических эстампов и акварелей, а также пейзажей отличают идейная глубина, монументальность, эпический размах.

Уроженка Галиции, Кульчицкая наблюдала жизнь простого народа, изучала его фольклор, обычаи. Глубоко образованная, воспитанная на украинской и западноевропейской классике, Кульчицкая после окончания Высшей художественно-промышленной школы в Вене (1903—1907) совершенствовала свое мастерство, изучая собрания галерей Европы. Именно в эстампе художница отказывается от этнографической бесстрастности, присущей многим ее акварельным листам, и точно выбирает технику, соответствующую образу, настроению.

В работе «Женщины зимой» (1906), воссоздающей суровые будни тружениц, Кульчицкая обращается (одной из первых на Украине) к технике линогравюры. Контраст черных фигур, согбенных под непосильной ношей, и белого снега усиливает драматическую напряженность образа.

В 1909 году после первой выставки во Львове к Кульчицкой пришло признание: выставки в Киеве (1911, 1913), Кракове, Познани, Варшаве. Она поднимает в графике проблемы, которые до того знала только литература. В офорте «За море» Кульчицкая, используя знание народного быта, искусства, архитектуры, создает убедительную картину прощания крестьян-эмигрантов с земляками. Психологически выразительные фигуры центральной группы определяют эмоциональный строй всей гравюры, а ее композиция усиливает монументальную значимость, трагическое звучание и социальную остроту образа.

В годы империалистической войны творческую деятельность Кульчицкой, пожалуй, можно сравнить только с работой прогрессивных публицистов. В полную силу художница использует поэтические средства народного языка в антивоенных листовках («Черная туча. Август. 1914»). Одна за другой в ее работах появляются аллегории — раздумья о судьбах своего народа и простых людей всего мира. Это офорт «Татарское лихолетье», акварель «Весна», офорт «Молох войны» (1915, *илл. 194*). На последнем изображено чудовище, закованное в броню из монет, вилами подбирающее трупы; в облаках проносятся тени апокалипсических всадников.

В 1917 году Кульчицкая создает офорт «Месть» — своего рода политическое кредо: гора, сложенная из оплетенных удавом копошащихся человеческих фигурок,— так представляет художница капиталистический мир. Из горы вырастает стиснутая в кулак огромная рука, символизирующая рабочий класс, в победе которого художница видит будущее своего народа.

Сложная, исполненная противоречий эпоха начала XX века породила в искусстве и различные упадочнические явления. Декадентские идеи оказали негативное влияние на творчество иных одаренных художников. Среди них рано умерший Ф. Шаврин, талантливый ученик Н. Мурашко, к концу своей недолгой жизни ставший на путь сухого стилизаторства и эклектики. Не избежал декадентских влияний и М. Жук. Но со временем он развился в прекрасного портретиста. После ученичества в школе Н. Мурашко Жук год посещал занятия в московском Училище живописи, ваяния и зодчества, а затем стал студентом краковской Академии. Еще в школе Жук тяготел к монументальным формам искусства. Этим определилось избрание им специальной мастерской орнаментальных композиций, которой в краковской Академии руководил С. Выспяньский.

В первые годы самостоятельной работы М. Жук почти неизменно включает в графические портреты стилизованный орнамент. Позже он отказывается от поверхностной декоративности и свое мастерство орнаменталиста использует для скупого и безошибочного выявления формы, передачи условно-обобщенного пространства. Художник создал портретную галерею украинских писателей, ученых (рисунки и гравюры). В портретах И. Шрага, И. Франко и многих других характеры обрисованы скупо и точно, а конструктивные лаконичные фоны смотрятся как органическая, единственно приемлемая для моделей среда, подчеркивающая монументальность образа в целом.

Назревание революционных событий 1905 года стимулировало интенсивный подъем искусства политической сатиры. Одним из центров ее развития стал Львов. В иллюстрированном журнале «Зеркало» (позднее — «Новое зеркало», редактор — художник К. Устиянович), отводившем сатире значительное место,

189. И. Труш. Портрет Леси Украинки. 1900 г.

190. К. Устиянович. Т. Г. Шевченко в ссылке. 1880-е гг.

сотрудничали также Т. Копыстинский, Я. Струхманчук и другие. Последний выступал с разоблачительными карикатурами и в журнале «Комар», который начал выходить в 1900 году и где сотрудничал художник Я. Пстрак, иллюстратор произведений М. Горького и И. Франко. Его изображение Николая II, развлекающего младенца-наследника, как игрушкой, виселицей с повешенным революционером, достаточно ярко характеризует и направление журнала и политическую позицию художника.

Первая русская революция сплотила художников самых разных творческих индивидуальностей. В киевских, одесских, львовских сатирических журналах активное участие принимают прогрессивные художники, никогда раньше не работавшие в сатире.

В одесском журнале «Звон» (1905) сотрудничали В. Заузе, П. Нилус и другие. Самым прогрессивным украинским журналом тех лет был киевский «Шершень», в котором участвовали писатели-революционеры И. Франко, В. Стефаник, М. Коцюбинский, художники И. Бурячок, Ф. Красицкий, В. Масленников, С. Светославский, А. Сластион, В. Ризниченко и другие. Сатирические рисунки и карикатуры, помещенные в журнале, разоблачают самодержавие, вскрывая его сущность. Изобразительный язык ряда произведений (например, «Од молдованина до фінна, на всіх языках все мовчить, бо... благоденствує...», «Друкарня чорноі сотні», «В голодній губерніі») отличается лаконичностью, обобщенностью, которые делают сатирический подтекст рисунка выразительным, доходчивым[95].

Широкое развитие получила и газетная сатирическая графика. В приложениях к газетам «Рада», «Киевская мысль», «Киевская газета», «Одесские новости», «Утро» с острыми злободневными карикатурами выступали А. Бабенко, В. Кадулин, М. Линский и другие. Более того, В. Ризниченко был одним из первых художников, принявших участие в большевистской печати, а именно — в ленинской «Искре» (под псевдонимом Гайд[96]). Его сатирические рисунки, поступавшие в «Искру» через социал-демократическую организацию Херсона, где в те годы жил Ризниченко, высоко оценивала Н. К. Крупская, тогда секретарь газеты[97].

191. И. Ижакевич. Жнут камыш. 1889 г.

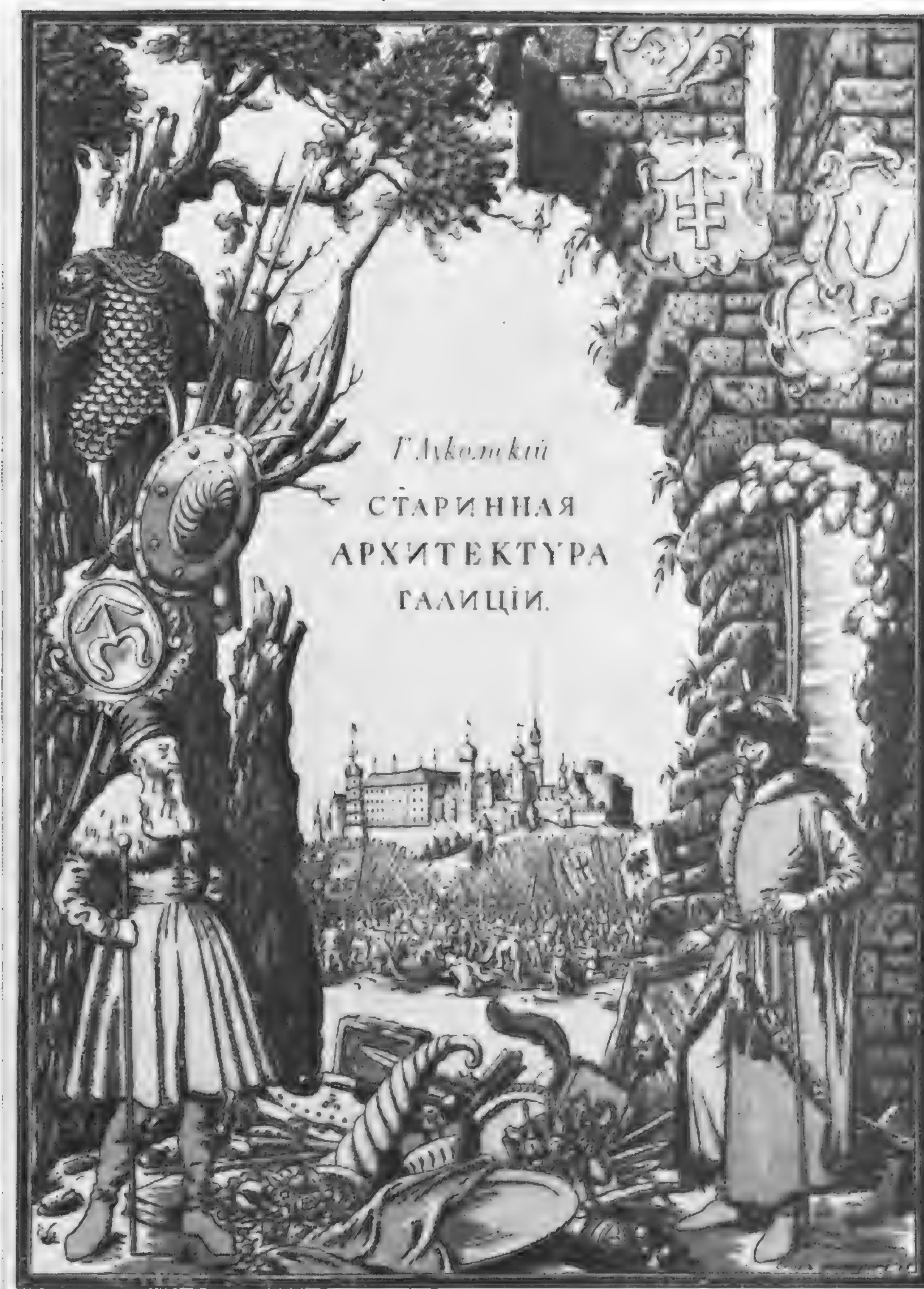
Скульптура в те годы не являлась ведущим жанром на Украине. В значительной мере это объяснялось тем, что во второй половине XIX века известный упадок переживали и европейское и русское ваяние. Хуже всего складывались обстоятельства для развития монументальной скульптуры, испытывавшей давление официальных кругов: увековечивали в основном царей и царедворцев, исполнителями нередко оказывались случайные иностранные мастера невысокого профессионального уровня. Памятники общественно-национального значения возводились только на народные средства. Именно так был поставлен монумент Богдана Хмельницкого в Киеве *(илл. 196)* — один из самых значительных на Украине памятников, сооруженный в 1888 году по проекту М. Микешина (см. гл. «Русское искусство»). Конная статуя Богдана Хмельницкого из бронзы, установленная на высоком гранитном постаменте, утверждала идею единения Украины и России. Национальный герой Украины указывал рукой на северо-восток, на Москву. Исполненная порыва и движения фигура всадника на вздыбленном коне сохраняет живой динамичный силуэт, несмотря на детализацию объемов и известную сухость общего решения.

Более всего ведущим тенденциям периода соответствовала станковая скульптура. Испытав воздействие демократической литературы и живописи, она овладела новыми, реалистическими средствами изображения. Интерес к бытовым темам и сюжетам, к национальной жизни сближал скульптуру с бытовым жанром в живописи. Однако описательность и иллюстративность не всегда сочетались с пластической выразительностью образов, значительно проигрывавших в силу этого в обобщении.

Одним из значительных мастеров скульптуры малых форм был Л. Позен. Отсутствие профессионального художественного образования Позен (юрист по профессии) компенсировал усиленным изучением искусства народных мастеров резьбы и керамики. Он воспринял от них любовь к ремеслу, к тщательной отделке деталей.

Украинский народный типаж, сцены крестьянского быта — главная тема небольших жанровых скульптур

192. В. Кричевский. Обложка книги «Українське мистецтво». 1913 г.



193. Г. Нарбут. Обложка книги Г. Лукомского «Старинная архитектура Галиціи». 1914 г.

Позена, которые, по словам Стасова, «полны истинной художественности и правды»[98]: «Шинкарь» (1881), «Кобзарь», «Лирник» (оба — 1883), «Переселенцы» (1884), «Нищий» (1886). По содержанию и общей направленности творчества Позен близок к передвижникам, с которыми связал свою судьбу, став членом Товарищества передвижных художественных выставок.

Тщательная завершенность лепки, точность деталей, протокольная верность натуре — основные черты его жанровых скульптур, вылепленных в воске и предназначенных для перевода в бронзу. Он создает небольшие статуэтки исторического содержания — «Запорожец в разведке» (1888, *илл. 195*), «Скиф» (1889) и другие, тщательно изучая эпоху по материалам архивов и историческим документам. Эпичность исторических дум и былин нашла отражение в относительно более свободной и динамической лепке этих скульптур. Его портретные бюсты Г. Мясоедова, Н. Ярошенко, П. Брюллова, певца Ф. Стравинского характеризует внимательная, точная передача характеров.

С именем Позена связана также установка в Полтаве памятника зачинателю новой украинской литературы И. Котляревскому. Он был сооружен в 1903 году под давлением украинской общественности и на собранные ею средства. Открытие памятника превратилось в праздник украинской культуры, собравший представителей и делегатов со всех областей Украины, в том числе и Западной. Портретный бюст Котляревского, спокойных и строгих линий, установлен на высоком постаменте с горельефами на мотивы произведений писателя — «Энеиды», «Наталки-Полтавки», «Москаля-Чарівника», решенные с обычной для Позена конкретностью и подробностями жанрового повествования.

В 1910-х годах Позен работал над памятником Н. В. Гоголю[99]. Фигура писателя, отлитая из бронзы, ее спокойный и цельный силуэт, уравновешенность объемов свидетельствовали о понимании автором и монументальных задач.

Немало скульпторов, украинцев по происхождению, вынуждено было работать вдали от родины, но так или иначе они сохраняли с ней связь. Долгие годы после окончания петербургской Академии провел в Италии друг Н. Ге — П. Забелло. Его портреты членов семьи Кочубей в 1869 году были отмечены наградами Академии художеств. Ранние композиции отличаются некоторой отвлеченностью. Позже художник освобож-

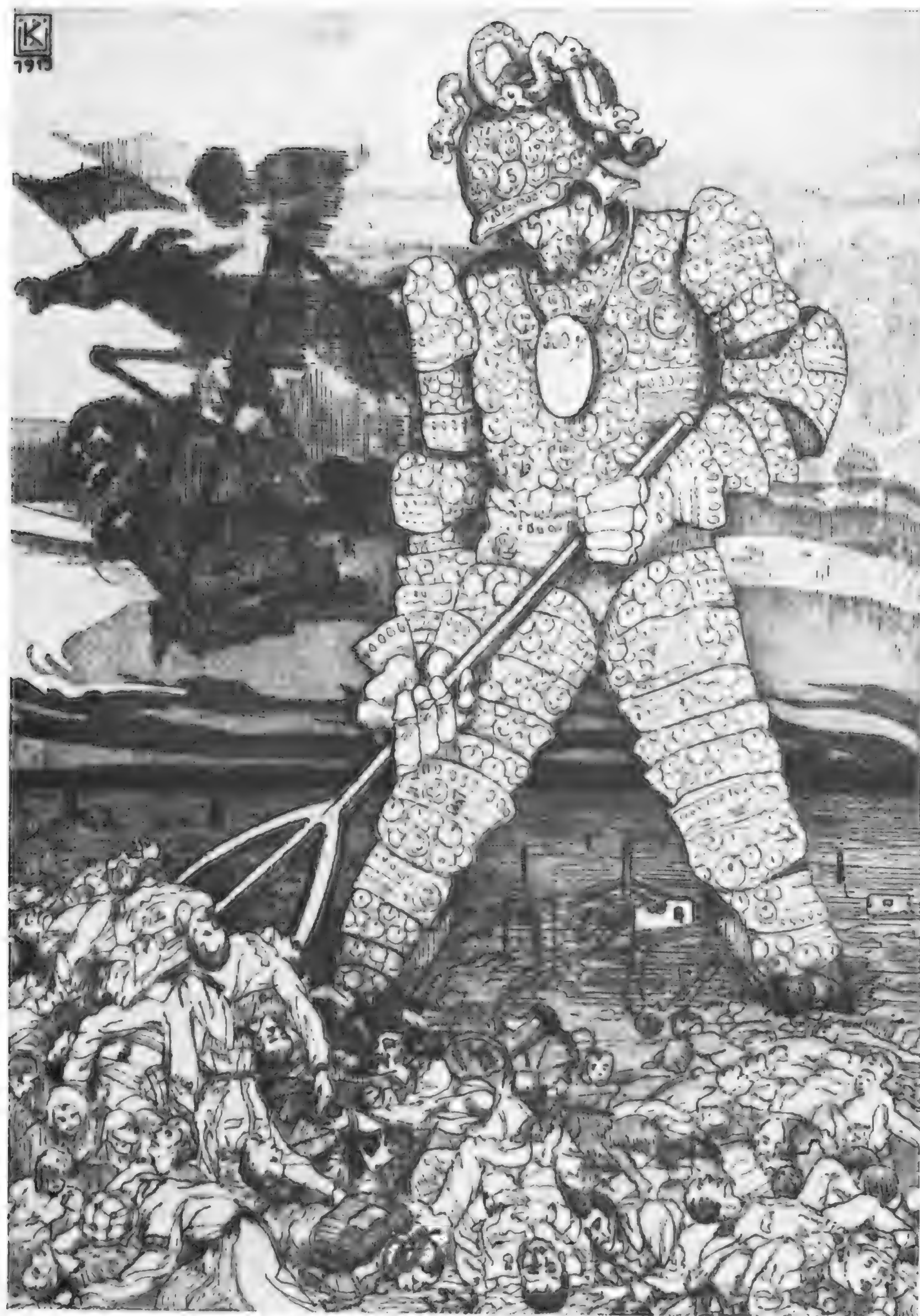
дается от условностей и приходит к реалистической трактовке формы. Стасов констатировал «чрезвычайную жизненность и совершенство»[100] портретных работ Забелло на выставке 1872 года. К значительным произведениям скульптора принадлежат мраморный (1869) и бронзовый (1872) бюсты Т. Шевченко. Забелло был автором портретов М. Салтыкова-Щедрина, В. Боровиковского, Н. Ге, В. Маковского. Принимал участие скульптор и в работе над памятниками. Ему принадлежит надгробный монумент на могиле Герцена в Ницце, им же создан первый на Украине памятник Гоголю, установленный в Нежине в 1881 году. Скромный и сдержанный по силуэту, строгий по манере лепки портретный бюст создает образ сосредоточенного, погруженного в свои мысли писателя.

Связь с украинской культурой поддерживал известный скульптор В. Беклемишев. В 1899 году он исполнил мраморный бюст Т. Шевченко, который был установлен в Харькове, в усадьбе Х. Алчевской. Беклемишев принимал участие и в конкурсе на памятник Шевченко для Киева.

Наиболее плодотворно протекала на Украине деятельность одесского скульптора Б. Эдуардса. Он прекрасно владел различными скульптурными техниками и материалами, в том числе техникой бронзового литья. Воспитанник Одесской рисовальной школы (мастерская Л. Иорини) Эдуардс завершал свое образование в частных студиях А. Мерсье, М. Антокольского в Париже. В 80-е годы он выступил с драматическими композициями «Катерина» по мотивам поэмы Шевченко, «Жизнь невеселая» по мотивам поэта И. С. Никитина, «Нежданные вести». Скульптор обращался и к отвлеченно-религиозным композициям: «Христос и грешница», «Утешение», «Пророк». В его творчестве сложно переплетались позднеакадемические тенденции с реалистическими, демократизм — с салонностью. В портрете, пожалуй, более ощутима победа реалистических принципов. Психологизм созданных им образов отмечали современники в портретах Л. Пастера (1890), писателя И. Бунина (1901), скульптора Л. Иорини и других.

Эдуардс был тогда наиболее известным и признанным на Украине монументалистом. Принадлежавшая ему бронзолитейная мастерская обеспечивала заказы и возможность самостоятельной работы в этой области. В 1890-е — начале 1900-х годов им осуществлены почти все крупные монументальные работы на Украине.

К значительным достижениям Эдуардса относятся два разных по решению памятника А. В. Суворову. Первый из них был установлен в Очакове в 1907 году в честь Кинбурнского боя. Бронзовая фигура полководца дана в стремительном движении, которое подчеркнуто выразительностью жеста, упругостью пластической лепки. Другой, конный монумент Суворова увековечивал победу полководца в Рымникском сражении. Приподнявшись на стременах, он порывистым движением направляет войска в бой. Скульптурная группа проникнута энергией; уравновешенность пластических масс, их обобщенность сообщили памятнику ту монументальную цельность, которой недоставало прежним работам скульптора. Памятник установлен в 1913 году на месте Рымникского сражения, а его бронзовое повторение — в Измаиле.



194. Е. Кульчицкая. Молох войны. 1915 г.

Относительный подъем в скульптуре намечается в начале XX века в связи с возрождением интереса к проблеме синтеза искусств. Использование монументально-декоративной пластики в синтезе с архитектурой создавало новые возможности для скульпторов и стимулировало развитие этого жанра. Плодотворной была деятельность киевского скульптора Ф. Балавенского, преподавателя Художественного училища. Он создал семь барельефов на тему «Поход Фрины» на доме Ф. Исерлиса (1909), аллегорические статуи «Медицина», «Любовь», «Жизнь», «Милосердие» на фасаде здания Красного Креста (1913, архитектор В. Рыков) и ряд фигур на портале Киевского ипподрома (1915).

Однако преобладал в творчестве Балавенского портрет. Популярностью у современников пользовались портретные бюсты Т. Г. Шевченко. В портретном плане был решен и надгробный памятник М. Л. Кропивницкому в Харькове (1914). Известную роль сыграл Балавенский как преподаватель скульптуры; он прививал ученикам интерес к национальным темам, традициям народной резьбы, реалистическим основам мастерства.

Вместе с Балавенским в оформлении зданий принимал участие его талантливый ученик И. Кавалеридзе.

195. Л. Позен. Запорожец в разведке. 1888 г.

После училища он посещал мастерскую И. Гинцбурга в Петербурге и Н. Аронсона в Париже. В 1911 году создает памятник княгине Ольге для Киева, один из первых в серии памятников «Исторический путь», согласно программе, разработанной Военно-историческим обществом. Интерес к историческому прошлому народа скульптор сохранил на всю жизнь. Статуэтки «Святослав», «Скиф на коне» отличает динамичная живописная лепка. Успешно работал Кавалеридзе и в области портрета (портрет Ф. И. Шаляпина, 1908, и др.).

Значительным событием в культурной и общественной жизни Украины оказалась подготовка и проведение конкурсов на памятник Т. Г. Шевченко для Киева (1905—1914). В них приняли участие как известные, так и начинающие украинские мастера: Ф. Балавенский, И. Кавалеридзе, М. Гаврилко, Г. Кузневич, М. Паращук. Свои проекты прислали также русские (в том числе С. Волнухин, Н. Андреев, Л. Шервуд, А. Матвеев) и зарубежные скульпторы. Активно поддерживал идею создания памятника И. Репин, исполнивший рисунки к его проекту. И хотя конкурс не был доведен до конца (помешала и общая политическая ситуация и империалистическая война 1914 г.) и не был утвержден ни один отечественный проект, он выявил новые силы. Среди них — молодой скульптор М. Гаврилко. Он учился в Миргородском училище, краковской Академии и в Париже у Бурделя. На проекте его памятника Т. Шевченко представлен в окружении литературных героев, символизирующих гневный, непримиримый дух его поэзии. Гаврилко, который участвовал во всех конкурсах и лишь однажды получил одобрение жюри, был единственным, кто решал образ Шевченко как образ поэта-революционера, борца за народное счастье.

В конкурсах принял участие также львовский скульптор М. Паращук, прошедший хорошую профессиональную школу в Кракове, Вене, Мюнхене и Париже. Паращук, помимо станковой, много работал в области монументально-декоративной скульптуры в Кракове, Варшаве, Львове. Индивидуальные особенности его творчества проявились в портретах Т. Шевченко, И. Франко, В. Стефаника, С. Людкевича, С. Пшибышевского. Психологическая острота и экспрессивность лепки выдавали его увлечение Роденом, но в символических композициях «Мать», «Юноша в цепях», «Рабство» преобладали обобщенные спокойные формы.

В начале XX века в Киеве начал свою деятельность скульптор А. Архипенко. Его воображение захватили скифские каменные бабы, которые стали тогда собирать городские музеи. На выставке 1906 года экспонировались ранние работы Архипенко. После недолгой учебы в московском Училище живописи, ваяния и зодчества Архипенко в 1908 году уехал в Париж, где его увлекли авангардистские течения.

В 70-е — 80-е годы намечаются определенные сдвиги в области скульптуры на западных землях Украины. Во Львове сооружается ряд крупных общественных зданий, в оформлении которых широко используется декоративно-монументальная скульптура. Традиции позднего академизма здесь держались довольно стойко и насаждались, как правило, приезжими мастерами. Одновременно начинает пробиваться и свежая струя народных вкусов, пришедшая от художников, воспитывавшихся на традиционной украинской резьбе Прикарпатья. Наличие центров народной резьбы было одним из источников пополнения рядов скульпторов на западных землях Украины.

В 90-е годы новые веяния в скульптуре становятся более заметными. Один из видных представителей львовской монументальной пластики П. Войтович, ученик Л. Маркони, исполнил ряд монументально-декоративных скульптур: «Слава», «Комедия и драма» — для оперного театра, «Торговля» и «Труд» — для фасада железнодорожного вокзала (все — во Львове). Обобщенность декоративного силуэта, плавность линий и архитектоническая четкость масс, связь скульптуры с архитектурой отличали работы этого мастера.

Среди достижений львовской монументальной скульптуры следует выделить сложный по композиционному решению памятник Адаму Мицкевичу, сооруженный по проекту А. Попеля при участии М. Паращука.

196. М. Микешин. Памятник Богдану Хмельницкому. 1888 г. Киев

197. П. Алешин. Педагогический музей (ныне филиал Центрального музея В. И. Ленина). 1909—1913 гг. Киев

К обобщенно-символическим решениям тяготел львовский скульптор Г. Кузневич. Скульптуры «Гончар», «Первый хлебороб» прославляли людей труда, творческое начало в человеке. Он также принимал участие в оформлении общественных зданий. В 1912 году Кузневич создал портретные бюсты Т. Г. Шевченко и Н. В. Лысенко для зала музыкального института во Львове.

Молодой скульптор М. Брынский — автор памятника рабочим, погибшим во время голодных забастовок в Вене. Памятник установлен на Венском кладбище в Оттакринге в 1912 году. Монументальная фигура рабочего, его суровая и сдержанная скорбь сообщают памятнику гражданственное звучание.

Противоречиво развивается настенная монументальная живопись. С одной стороны, за художником попрежнему сохраняется главным образом поле деятельности в области церковной живописи. Фрески мастеров Киевской Руси или живопись позднейших веков кажутся теперь духовенству устаревшими, и для придания благолепия они в ряде случаев переписываются масляными красками либо покрываются сплошным фоном для нанесения нового сюжета. Подобные явления имели место в киевском Софийском и черниговском Спасопреображенском соборах, в Успенском соборе Киево-Печерской лавры. Вместе с тем влияние передовой русской эстетики и литературы способствовало поискам принципов синтеза монументальной живописи и архитектуры. Наиболее значительной работой в этой области была роспись Владимирского собора в Киеве, выполненная В. Васнецовым, М. Нестеровым, В. Котарбинским и П. Сведомским в период с 1885 по 1896 год. Проект и идея росписи принадлежали историку искусств профессору А. Прахову, руководившему работой и ставившему задачу воскресить образы Древней Руси (см. гл. «Русское искусство»).

198. В. Городецкий. Особняк Городецкого (ныне административное здание). 1902—1903 гг. Киев

199. А. Бернардацци. Новая биржа (ныне филармония). 1894—1899 гг. Одесса

Два боковых нефа собора расписаны Сведомским и Котарбинским в академической манере. Канонические темы Ветхого и Нового заветов переданы торжественно, пышно и несколько салонно. На плафонах изображены сцены сотворения мира, а на стенах — «Вход в Иерусалим», «Тайная вечеря», «Моление о чаше», «Суд Пилата», «Распятие», «Воскрешение Лазаря».

В 80-х годах была начата работа по расчистке и обновлению древних фресок в Кирилловской церкви в Киеве, к которой в числе других художников был привлечен тогда еще студент Академии художеств М. Врубель (см. гл. «Русское искусство»).

Монументальное искусство на Украине начала XX века развивалось в неразрывной связи с практикой архитектуры. Обращаясь к архитектурным образам Древней Руси, молодой талантливый архитектор А. Щусев сумел увлечь ряд художников идеей возрождения принципов древней стенописи. Так, к созданию церкви в имении Харитоненко в с. Натальевка под Харьковом он привлек художника А. Савинова, скульптора С. Коненкова и других. Над росписями интерьеров при реставрации церкви XII столетия в Овруче работал художник А. Блазнов. Наиболее крупным сооружением Щусева явился Троицкий собор Почаевской лавры, решенный в традициях новгородско-псковского зодчества, где роспись осуществляли Н. Рерих и В. Щербаков.

Увлечение художественным наследием Древней Руси явилось реакцией на эклектику, консерватизм и византинизм, преобладавшие в церковном искусстве того времени. Вместе с тем в творчестве украинских художников-монументалистов начала XX века видное место занимали поиски национального стиля. В росписях Борисоглебской церкви в Киеве и трапезной Киево-Печерской лавры (художник И. Ижакевич) дана орнаментация по мотивам народных вышивок, широко представлены характерные, чисто украинские типажи святых, местные пейзажи, украинская народная архитектура. Поиски национальной специфики видны в росписях церквей в селах Тинна и Кормилыча Хмельницкой области, Белоусовке и Попелюхе Винницкой

200. К. Жуков. Художественная школа (ныне Харьковский государственный художественно-промышленный институт). 1911—1917 гг. Харьков

области. Художник Г. Золотов в росписях Белоусовской церкви исходил, так же как Ижакевич, из современных мотивов народного творчества. В композиции «Благословение детей» введены фигуры крестьян в современных одеждах, а в разноцветных веселых орнаментах использованы узоры вышивок, ковров, писанок.

Несколько по-новому рассматривал идейный смысл церковных росписей К. Устиянович. Так, изображая святых в церкви села Липовица Ивано-Франковской области, он воплощал не просто украинские типажи, а портреты выдающихся исторических деятелей — Богдана Хмельницкого (архангел Михаил), Тараса Шевченко (св. Николай).

В монументальной живописи гражданской архитектуры новое слово сказал западноукраинский художник М. Сосенко. В росписи Музыкального института имени Н. Лысенко во Львове (1915) он использовал мотивы стилизованного народного орнамента, древних рукописей и украинской иконописи, обильно применил золото. В сложные композиции панно и плафонов тактично введены реалистично выполненные изображения лирников, бандуристов и простых крестьянских детей с музыкальными инструментами. В центре огромного плафона концертного зала на фоне синего неба изображены танцующие девушки и бандурист.

Горячим поборником украинского стиля был художник С. Васильковский. По его настоянию ранее утвержденный проект здания Полтавского земства был переделан в этом духе архитектором В. Кричевским. Он предложил также создать стилизованный ансамбль оформления интерьеров с применением традиционных приемов, распространенных на Украине. С этой целью, кроме Васильковского, были приглашены художники Н. Самокиш, М. Ткаченко, М. Беркос, Н. Уваров.

Плоскости стен здания и несущих столбов были облицованы майоликой с преобладанием распространенных в декоративном украинском народном искусстве зеленых, желтых, синих и коричневых цветов. В центральном холле второго этажа Васильковский выполнил красками на полотне три панно полуциркульной формы. Каждое раскрывает самостоятельную историческую тему: «Казак Голота», «Избрание полтавским полковником Мартина Пушкаря», «Чумацкий Ромодановский шлях». Голубоватая красочная гамма объединяет все три картины и хорошо вписывается в цветовое орнаментальное оформление интерьера. Живописные мазки тонко и точно передают материальность каждого предмета. Работая над росписями, Васильковский пользовался консультацией выдающегося историка Д. Багалея. Обращение к истории украинского народа в монументальной живописи было в то время явлением новым и смелым.

В монументальных произведениях Васильковский проявил талант пейзажиста, любовь к широким украинским степям с типично местной растительностью, к особому колориту, характерному для Украины.

Со второй половины XIX века в новую полосу развития вступила архитектура Украины. В конце столетия Украина становится основным районом России по добыче угля и выплавке чугуна, а на Правобережье большое хозяйственное значение приобретает сахарная промышленность. Все это способствовало увеличению объемов строительства и росту гражданских поселений. Территория Украины покрывается сетью железных дорог. Коренным образом меняют облик Одесса, Харьков, Екатеринослав, Киев. Они обрастают заводами, фабриками, складскими и транспортными сооружениями. Одесса в это время превращается в третий по величине город России. Концентрация промышленности, торговли и населения вызвала необходимость в благоустройстве городов — расширении сети водоснабжения, канализации, электроосвещения, городского транспорта. В 1892 году в Киеве был пущен первый в России трамвай.

Для городов Украины были характерны все противоречия, свойственные капиталистическому городу вообще — контраст между парадным благоустроенным центром и бедными, запущенными рабочими окраинами, бесплановость и хищническое использование городских земель, в результате чего лучшие по санитарно-гигиеническим и природным условиям территории, например набережные, застраивались складами, предприятиями, подъездными путями.

Архитектура восточной части Украины, как и в предшествовавший период, продолжала развиваться в тесной взаимосвязи с архитектурой России. В Киеве, Одессе, Харькове, Екатеринославе много строили архитекторы Москвы и Петербурга. Местные архитекторы, являвшиеся, как правило, воспитанниками Академии художеств или Института гражданских инженеров, работали в русле общероссийских архитектурных направлений.

Эпоха развития капитализма не создала единого стиля. В архитектуре Украины в тот период наметилось в основном два направления — ретроспективное и получивший широкое распространение в 1900-х годах стиль модерн. В них проявляются различные, зачастую взаимоисключающие друг друга тенденции: стирание национальных граней в архитектуре и поиски созвучных эпохе национальных форм, решительный отход от установившихся канонов и стремление найти средства монументальной и художественной выразительности в стилях прошлого.

Во второй половине XIX века получает распространение так называемый неоренессанс. На Украине это сказалось на архитектуре оперных театров во Львове (по проекту З. Горголевского) и в Одессе (1887), построенного по чертежам венских архитекторов Ф. Фельнера и Г. Гельмера, а также оперного театра в Киеве (1901) архитектора В. Шретера. В обработке их фасадов и интерьеров подчеркивается внешняя помпезность — широко применяются лепные украшения, скульптура, роспись, позолота. Яркий пример этого стиля — театр в Одессе. Главный, полукруглый фасад здания с выступающей двухъярусной триумфальной аркой центрального входа и большим аттиком с тремя скульптурными группами обращен в сторону основной магистрали города — Дерибасовской улицы. Глубокие лоджии создают игру света и тени, придавая сооружению своеобразный, южный характер. Архитектура театра выдержана в духе венского Ренессанса. В стиле неоренессанса строятся также гостиницы, некоторые жилые здания и учреждения, нуждающиеся в импозантных фасадах. Более чистый стиль неоренессанса нашел применение в архитектуре банковских зданий, учебных заведений, правительственных учреждений. Однако ни один из архитекторов Украины в то время не отдавал особого предпочтения одному стилю, а использовал принципы, лежащие в основе романского, готического, византийского, мавританского, стиля русской классики и т. д., что приводило к эклектике.

Реакцией на стилизаторство и эклектику явился в начале XX века стиль модерн, порвавший с канонами и формами классической архитектуры. Мастера нового стиля широко вводили в гражданское строительство железные и железобетонные конструкции, а также новые отделочные материалы, стремясь в то же время осмыслить в художественных формах их пластические свойства, создавая новые декоративные элементы внешней и внутренней обработки зданий. Распространение модерна совпало на Украине с бурным городским строительством, вследствие чего улицы и площади Киева, Харькова, Екатеринослава и других городов в короткий срок были застроены главным образом зданиями в новом архитектурном стиле.

Важнейшее место в те годы занимали поиски национального стиля, также проходившие стадию ретроспективизма и модерна. В первом случае архитекторы использовали мотивы украинского барокко XVII—XVIII веков, в которых они усматривали наиболее полное выражение национального характера архитектуры, во втором — применяли в современных зданиях модернизированные формы народного зодчества.

В конце XIX — начале XX столетия произошли заметные перемены в архитектуре Киева. Интенсивно застраиваются его главная улица Крещатик и прилегающие к ней районы, расширяются границы города. В 1898 году вблизи пригородного села Шулявка по проекту петербургского архитектора И. Китнера был

201 Н. Веревкин. Дом кредитного общества «Саламандра» (ныне жилой дом). 1913—1914 гг. Харьков

построен комплекс Киевского политехнического института, возведенный из кирпича без применения штукатурки, с двумя высотными акцентами, имитирующими башни Московского Кремля и формы русской кирпичной архитектуры XVII — XVIII веков. На грани XIX — XX столетий в Киеве появилось много кирпичных зданий, чему, в частности, способствовала приятная светло-желтая фактура киевского кирпича. В эклектичном русско-византийском стиле был возведен по проекту А. Беретти и П. Спарро Владимирский собор (1882). Новый масштаб в застройку Крещатика внесли многоэтажные общественные и жилые здания. В центре площади (теперь имени М. И. Калинина) по проекту А. Шилле было построено стилизованное здание Городской думы с использованием форм барокко и подчеркнутой башнеобразной центральной частью, увенчанной гербом города. Интересен крытый рынок, созданный в стиле модерн по проекту Г. Гая (1910). Лаконичная трактовка сооружения сочетается с натуралистичными барельефными вставками и декоративными деталями; особого внимания заслуживают металлические ворота.

Два рядом стоящих на Крещатике банка — Петербургский (архитектор Л. Бенуа) и Волжско-Камский (архитектор П. Андреев) — выполнены в духе модернизированного русского классицизма. Здание банка для внешней торговли (архитектор Ф. Лидваль) решено в духе неоренессанса. Оно облицовано серым гранитом с великолепным, высеченным в виде плоского рельефа орнаментом.

Среди архитекторов Киева пользовался известностью А. Кобелев, воспитанник Института гражданских инженеров. Он построил ряд вокзалов (Сарны, Казатин), отличавшихся новаторскими чертами, а также некоторые крупные здания в Киеве. Лучшим является Государственный банк по Институтской улице, выполненный в соавторстве с архитектором А. Вербицким (1905). Здание двухэтажное в стиле раннего флорентийского Возрождения, с развитым карнизом. В отличие от банковских зданий на Крещатике здесь широкий фронтальный фасад фланкирован с двух сторон отлично выполненными воротами, благодаря чему здание воспринимается не в плоскости, а в объеме. Кобелеву принадлежит также здание Земельного банка (ныне Центральный телеграф) с мотивами древнерусской архитектуры и здание Высших женских курсов, где использованы традиционные элементы русского классицизма.

Архитектор П. Алешин известен прежде всего как автор одного из лучших зданий дореволюционного Киева — Педагогического музея (1913, ныне филиал Центрального музея В. И. Ленина, *илл. 197*). Четкий прямоугольный фасад с выступающим полуцилиндром средней части завершается остекленным куполом. Исходя из принципов русского классицизма, автор, однако, создал свою неповторимую композиционную интерпретацию здания. Особенно интересен верхний парапет, завершенный изящным карнизом. Широкий скульптурный фриз длиною в 240 метров, выполненный по эскизам И. Дитриха и В. Козлова, раскрывает тему развития просвещения. Полукруглый зал на втором этаже, центр планировочной компоновки здания, является одним из лучших в ряду аналогичных помещений того времени. В духе позднего классицизма Алешиным построено также здание гимназии (ныне институты Академии наук Украинской ССР).

Архитектор В. Городецкий известен главным образом крайне экстравагантным особняком, перегруженным фантастическими скульптурными изображениями различных зверей и морских чудовищ *(илл. 198)*. Скульптор Е. Саль выполнил все декоративные детали и скульптуры из цемента, что явилось своеобразной рекламой для этого нового в то время материала. Фантазия, проявляемая Городецким в произведениях стиля модерн, сменяется исключительной сдержанностью в сооружениях, где он обращается к историческим стилям.

Развитие торговли и промышленности в Одессе, а также быстрый рост населения вызвали расширение территории городской застройки и мероприятий по улучшению благоустройства. Строительство в 1888 — 1890 годах по проекту архитектора Н. Толвинского лечебного заведения на Куяльницком лимане положило начало развитию Одессы как курорта.

В архитектуре Одессы преобладали ренессансные и классицистические формы. В духе классицизма в 1883 году было построено по проекту Ф. Гонсиоровского здание библиотеки (позже Археологический музей) с изящным четырехколонным портиком на высоком подиуме. К ордерным мотивам часто обращался архитектор Ю. Дмитриенко — гостиница «Лондон» (ныне «Одесса»). Хорошими пропорциями и логичной компоновкой плана обладает построенное архитектором Ф. Нестурхом здание Публичной библиотеки (1907, ныне библиотека имени А. М. Горького). Значительный след в архитектуре этого периода оставил архитектор А. Бернардацци, воспитанник Петербургского строительного училища, работавший вначале в Молдавии городским архитектором Кишинева, а с 1879 года в Одессе, где прожил около 30 лет. Из крупных его произведений назовем гостиницу «Красная», банк Общества взаимного кредита (ныне Дом партпросвещения) и Новую биржу (ныне филармония, *илл. 199*).

Новая биржа может быть отнесена к лучшим зданиям Одессы тех лет. Архитектор использовал здесь формы флорентийского Возрождения. Главный вход подчеркнут небольшой башней с пирамидальной крышей, обрамленной лепкой и разноцветной инкрустацией из камня; стены облицованы керамическими коричневыми плитками различных оттенков, выполнявшимися по особому заказу; наличники окон сделаны из мрамора. На стенах приемного зала высотой 15 метров — роспись в виде больших панно на темы торговли и промышленности.

В конце XIX — начале XX столетия постепенно преобразуется в крупный промышленный и торговый центр Харьков, связанный с развивающимся Донбассом. В это время здесь проектируют и строят академик архитектуры А. Бекетов, архитекторы П. Величко, К. Жуков и другие, а также петербургские мастера, например Н. Веревкин, построивший крупнейшее в то время жилое здание города — дом кредитного общества «Саламандра» с помпезными ренессансными фасадами, выходившими на параллельные улицы *(илл. 201)*.

Наиболее широко в Харькове представлено творчество А. Бекетова: здания Юридического института

судебных установлений, Харьковского медицинского общества, корпуса Сельскохозяйственного института. Бекетов следовал формам греко-римской, ренессансной и, в значительной мере, русской классической архитектуры. Лучшим из его сооружений в этом духе является трехэтажное здание Медицинского общества (ныне Научно-исследовательский институт имени И. И. Мечникова), с хорошо вписавшимся в участок планом и оригинально решенным фасадом. Не остался Бекетов равнодушным и к формам модерна. Эта разнохарактерность творчества проявилась в комплексе трех рядом стоящих зданий банков на Николаевской площади (ныне — Тевелева) в Харькове.

С 70-х годов быстро застраивается Львов, расширяется его территория. Эти процессы заметны также в развитии таких городов Галиции, как Тернополь, Станислав, Дрогобыч, Самбор и другие.

Новое здание Политехнического института во Львове (1872—1877, архитектор Ю. Захаревич) отражает тенденцию сохранения классицистических традиций в архитектуре. Центральная, выступающая часть здания выделена опирающимся на аркаду шестиколонным портиком и завершена аллегорическими фигурами, выполненными Л. Маркони. К значительным зданиям Львова относятся также Галицкий сейм (ныне университет), построенный по проекту Ю. Гохбергера в духе венского неоренессанса (1877—1888), вокзал (1900—1904, авторы В. Седловский, Ю. Захаревич).

Почти в каждом крупном городе — Киеве, Одессе, Харькове, Полтаве и других — встречались здания в «ропетовском» стиле. А. Щусев, обращаясь к первоисточникам, построил в Овруче монастырские кельи в стиле новгородско-псковского зодчества, церковь в селе Натальевка на Харьковщине и одну из лучших своих церквей в Почаевской лавре. Наряду с этим существовало стремление создать украинский архитектурный стиль. Одним из ранних сооружений подобного рода оказался домик Г. Галагана в селе Лебединцы на Полтавщине, выстроенный академиком Е. Червинским (1854—1856). Архитектор пытался восстановить по мотивам народной архитектуры с возможной точностью старый усадебный дом украинского помещика. В этом сказывалась романтическая идеализация украинской старины. Наиболее показательны поиски национального стиля с использованием принципов модерна: дом Полтавского губернского земства, школа имени И. Котляревского в Полтаве, художественная школа в Харькове, Мироновская селекционная станция на Киевщине, школа в Нежине Черниговской области и другие.

Здание Полтавского земства (ныне краеведческий музей), построенное архитектором В. Кричевским в 1906 году,— наиболее значительное явление в архитектуре Украины начала XX века. Его план и внутреннее пространство современны: просторный вестибюль, достаточная высота помещений, широкая парадная лестница. Применение керамики, которой так славится Полтавщина, придало особую эмоциональность строению. Кричевский успешно использовал формы народной деревянной архитектуры, увязав их с конструкциями каменного строения.

Другим известным зданием украинского модерна является Художественная школа в Харькове (1911—1917, архитектор К. Жуков *(илл. 200)*. Огромные окна и большая высота этажей откровенно подчеркивают его современный характер, а национальный колорит сообщают традиционный ганк (крыльцо), высокая черепичная крыша с заломами, башенка по оси здания и применение керамических панно на фасадах.

Поиски национальных украинских форм приобрели особое значение в архитектуре Западной Украины. Архитектор Е. Нагирный построил ряд зданий жилого, общественного и культурного назначения, использовав мотивы украинской народной архитектуры. Так, в частности, здание организации «Просвіти» во Львове по силуэту напоминает деревянную постройку. Поиски национальных стилистических особенностей проявились также в проектах домов обществ «Днестр» (1905) и «Бурсы», украинского педагогического общества (1908), выполненных архитекторами И. Левинским, Л. Левинским, А. Лушпинским, Т. Обминским.

Использование элементов гуцульского искусства наблюдается в зданиях школ и частных вилл на Буковине с чудесными резными карнизами, фронтонами, наличниками окон и дверей, деревянными воротами. Влияние местных народных декоративных приемов сказалось и на крупном градостроительном комплексе — резиденции митрополита (ныне Черновицкий государственный университет). Центром ансамбля, возведенного в 1864—1882 годах по проекту чешского архитектора И. Главки, является композиция из двух боковых корпусов и одного главного корпуса, образующих обширный двор. Корпуса построены из добротного красного кирпича, с керамическими вставками; высокие узорчатые кровли — из разноцветной черепицы. Здание органично сливалось с зеленью парка. Внутри выделяется парадный мраморный зал высотою в 20 метров. Разноцветные породы камня, кессонированный матовый свод, резьба по дереву, покрытые фресковой росписью стены и хрустальные люстры создают торжественность и величие внутреннего пространства.

Период второй половины XIX — начала XX века в истории развития украинского народного искусства в известной мере противоречив. С одной стороны, он как бы подытоживал развитие традиций народного искусства предыдущего столетия: именно в это время завершилось сложение локальных школ различных видов народного искусства, в частности школ украинской полихромной керамической росписи. Этот период дал украинскому народному искусству плеяду выдающихся народных мастеров. Навсегда вошли в историю украинского искусства имена гончаров П. Баранюка и А. Бахматюка из Косова, Я. Бацуцы из села Адамовки, К. Масюка из села Дыбинцы, гуцульских резчиков из семьи Шкрибляков. В первые десятилетия XX века начинали свою деятельность классики украинского народного искусства — мастера росписи Т. Пата и Г. Собачко-Шостак, резчики П. Верна и Я. Халабудный, мастер мелкой глиняной пластики И. Гончар и многие другие замечательные мастера.

Вместе с тем именно во второй половине XIX и еще более в первые десятилетия XX века наблюдается более быстрая, чем когда бы то ни было до этого, утрата ранее весьма стойких традиций народного искусства. Этому способствуют не только изменение самого

202. Украинский ковер. Вторая половина XIX в.

уклада жизни крестьян, нарушение его прежней стабильности и устойчивости, но и все большее насыщение рынка промышленными товарами — тканями, посудой, одеждой, дешевыми украшениями. Отличительными чертами украинского народного искусства рассматриваемого периода стали сюжетность, повествовательность, конкретность изображаемых мотивов, и в то же время резко обозначилось декоративное начало.

Наиболее массовым видом народного искусства во второй половине XIX века была вышивка. Вышивками украшались рушники, скатерти, женская и мужская одежда — сорочки, фартуки, платки, корсеты, сердаки, кептари, свитки, кожухи. В различных этнографических зонах Украины вышивки четко различались по технике, колориту, характеру орнамента. Например, Полтавщина славилась своими одноцветными вышивками, особенной красотой отличались вышивки сорочек, выполненные белым по белому; на Киевщине были распространены преимущественно черно-красные вышивки с небольшим добавлением желтого, на юге Тернопольщины — рельефные черные, в прикарпатских селах — яркие полихромные. Почти везде преобладали вышивки с геометрическим или геометризованным растительным орнаментом, выполненные различными техниками.

203. Украинские писанки. Вторая половина XIX — начало XX в.

С конца XIX века, особенно в центральных областях Украины, появляется много вышивок крестиком, в которых ощущается стремление мастериц воссоздать мотивы окружающей природы — реальные цветы, преимущественно розы, виноградные лозы с гроздьями, немного позднее — ягоды калины, яблоки, груши, сливы, колоски пшеницы. Это свидетельствовало об определенном изменении творческого ви́дения народных мастеров, хотя такие вышивки по своим художественным качествам нередко были и менее интересными, чем традиционные.

Аналогичные изменения наблюдаются и в украинских килимах (коврах). Их делали двух типов: с геометрическим и растительным рисунком. Первый тип по-прежнему преобладал на западных землях Украины; география же килимов с растительным рисунком несколько расширилась: кроме традиционных центров Правобережной и Левобережной Украины, их стали вырабатывать в южных районах Украины, на Подолии и Буковине. Растительные мотивы сохраняют в коврах прежнюю плоскостную трактовку, в цветочный узор нередко вплетаются мотивы птиц, животных, человеческих фигур; шире становится орнаментальная кайма *(илл. 202)*. Цветовая гамма ковров в это время резко меняется в связи с тем, что ковровщицы отказыва-

204. Г. Собачко-Шостак. Петухи. 1916 г.

ются от традиционных растительных красителей, дававших мягкие, приглушенные, как бы немного выгоревшие тона. Колорит ковров становится более насыщенным и ярким.

Тяготение к более насыщенной цветовой гамме, к контрастным сочетаниям характерно и для народных тканей. В это время ткани ручного ткачества еще очень широко употреблялись в быту. Было распространено челночное и переборное ткачество. Художественный эффект полихромных тканей строился на гармоническом или контрастном сочетании цветов, монохромных — на так называемом световом эффекте, когда в рисунке ткани использовалось различное направление волокон пряжи. Со второй половины XIX века в народном ткачестве начинают использовать новые фабричные материалы — хлопчатобумажную, шелковую и тонкокрученую шерстяную нити, крашенные яркими анилиновыми красителями. Ткани становятся более легкими, эластичными, колорит — значительно ярче, напряженнее.

Широко распространены были во второй половине века различные виды народной декоративной росписи, а в центральных районах и на Левобережье, как и прежде,— настенные. Стены домов изнутри и снаружи украшались разнообразными цветочными композициями, выполненными цветными глинами, соком растений, сажей, синькой. Настенные росписи центральных областей больше тяготели к живописным решениям. В росписях же подольских мастериц (этнографическая зона Подолии охватывает Винницкую, Хмельницкую и часть Тернопольской области) главный декоративный акцент ставился на линейном рисунке.

С конца XIX века во многих селах настенная живопись начала превращаться в ремесло, так же как и роспись сундуков, мебели, хомутов, возов, деревянной посуды. Развивается декоративная роспись на бумаге —

205. Женщина с птицей. 1914 г.

так называемые малевки, изготовлявшиеся в больших количествах на продажу. Их центр — Петриковка на Екатеринославщине, где занятие этим видом искусства приобретает массовый характер. Интересным видом народной декоративной росписи было изготовление пасхальных писанок — яичек, украшенных тончайшими, иногда очень сложными геометрическими и растительными узорами. Среди многих приемов нанесения рисунка на яйцо наиболее распространенной была техника росписи воском (пастилаж). О ее древности свидетельствует множество еще дохристианских мотивов, сохранившихся в орнаментике писанки *(илл. 203)*.

Появление анилиновых красителей коренным образом изменило гамму всех видов росписи, дало возможность пользоваться полутонами, более детально прорабатывать орнаментальные мотивы. Композиционно росписи этого времени близки к прежним, но характер решения различных элементов — цветов, листьев, бутонов — очень меняется. Чувствуется живой интерес авторов к красоте окружающего мира, стремление к материальной конкретности изображения, желание ввести в роспись новые, не известные ранее мотивы *(илл. 204)*.

В течение многих веков на Украине была широко распространена художественная обработка дерева — главным образом различные виды плоской резьбы. Традиционно мастера центральных и восточных районов Украины украшали изделия из дерева так называемой трехгранновыемчатой резьбой. Мелкие изделия — шкатулки, полочки-божницы, ложки, пороховницы — покрывались сплошной, как бы ковровой резьбой, часто без выделения главного мотива. На больших предметах (сундуках, дверях и т. д.) композиция обычно была двусторонне симметричной с выделением одного или нескольких орнаментальных мотивов.

С конца XIX века, когда резчики начинают работать главным образом на городского покупателя и попадают во все большую зависимость от рынка с его мелкобуржуазными вкусами, чистота художественных традиций нарушается. В народной деревянной резьбе появляются элементы эклектики, перегруженности, алогичности, теряется ее строгая и ясная красота.

Особенно это чувствовалось в изделиях гуцульских мастеров, украшенных неглубокой плоской резьбой, а позднее и инкрустацией цветным деревом, бисером, металлом, перламутром. Гуцульские резчики делали преимущественно небольшие предметы: шкатулки, рахвы (круглые коробки с крышкой для хранения сыра), тарелки, блюда, кружки, женские украшения, портсигары и т. п. Здесь во многих семьях резьба стала потомственной профессией.

Наиболее известными мастерами этого времени были Юрий Шкрибляк и его сыновья Василий и Микола. Произведения этих мастеров неоднократно экспонировались на выставках и удостаивались высоких наград. Классически строгие и уравновешенные композиции Ю. Шкрибляка покрывали стенки изделий с большим тактом, не перегружая их. Его искусство оказало значительное влияние на творчество гуцульских мастеров последующих поколений *(илл. 207)*.

Рельефная резьба и круглая деревянная скульптура на территории Украины были развиты меньше. Круглая скульптура в XIX веке представлена главным образом детской игрушкой, центром производства которой было село Яворов на Львовщине. К скульптурным произведениям можно отнести также и некоторую деревянную утварь — солонки в виде уточек или с птичьими головами по бокам, черпаки для воды, ручки которых завершались конской головой, и т. п. Произведения декоративной пластики, более сложные по темам и сюжетам, появляются в конце XIX — начале XX века. Галерею скульптурных типов односельчан создают В. Бидула и Д. Белинский с Тернопольщины; П. Верна с Киевщины начинает работать над композициями на темы произведений Т. Шевченко, Н. Гоголя и над портретами деятелей культуры; Я. Халабудный с Полтавщины создает скульптурные композиции на сказочные темы.

Рельефной резьбой занимались лемковские резчики в предгорьях Карпат, украшая растительными орнаментами небольшие изделия, предназначенные в основном для продажи туристам.

Различные виды народного искусства развивались неравномерно. Так, например, изделия из металла во второй половине XIX века во многом утрачивают былую художественную высоту. Городское ремесло — обработка дорогих металлов — сокращается, сельские же мастера, работающие главным образом в Прикарпатье и на Левобережной Украине, делают теперь преимущественно женские украшения из дешевых цветных металлов и их сплавов, тяготея, однако, к традиционным народным формам. Ручную обработку вытесняют штампы и шаблоны. В произведениях мастеров рубежа XIX—XX веков заметно стремление к большему богатству декора; иногда они обращаются и к новым орнаментальным мотивам, среди которых нередки растительные.

В особом положении оказалось гончарство. Украинские гончары в сотнях сел занимались производством различной глиняной кухонной и столовой посуды, фигурных анималистических и антропоморфных сосудов, печных кафлей, глиняных игрушек и других изделий *(илл. 205)*.

Массовое введение полихромных подглазурных керамических росписей во второй половине XIX века (их начали делать гончары почти 80 сел) часто совершенно неузнаваемо изменяло облик предметов. Именно в этот период окончательно выкристаллизовываются школы керамической росписи. Это — яркие, динамичные, украшенные сочными растительными рисунками изделия гончаров села Дыбинцы на Киевщине; расписные кафли мастеров Ични на Черниговщине с сюжетными рисунками; белые миски гончаров Смотрича на Подолии, украшенные легко и смело выполненными изображениями птиц; виртуозные фляндровки мастеров Бубновки, Бара и других подольских гончарных центров; замечательная белая с гравированным зелено-коричневым рисунком керамика гуцульских мастеров, среди которых наиболее известными были П. Баранюк *(илл. 206)* и А. Бахметюк. Миски, кувшины, подсвечники, вазы и особенно печные кафли, украшенные разнообразнейшими сюжетными композициями, были не только проявлением художественного гения народа, его живописно-декоративного дара, но и своеобразным документом, раскрывающим историю и быт жителей Карпат в художественных образах.

Это, наконец, изделия гончаров Опошни, самого значительного центра гончарства Левобережной Украины, которую в конце XIX века называли «Афинами малорусской керамики». Формы опошнянских гончарных изделий отличались особой четкостью пропорций, линии их силуэта энергичны, просты, выразительны. Опошнянскую глиняную посуду вывозили в Бессарабию, на Кавказ, на Дон, а с начала XX века и в Петербург. На рубеже XIX—XX веков облик опошнянской керамики заметно меняется. Этому способствовала деятельность Полтавского земства, открывшего в середине 90-х годов в Опошне учебную гончарную мастерскую, а затем кустарную земскую гончарную мастерскую. Земские деятели видели единственную возможность сохранения кустарных промыслов в их

206. П Баранюк. Миска. Вторая половина XIX в.

207. В. Шкрибляк. Касетка (шкатулка). Вторая половина XIX — начало XX в.

переориентации на городского покупателя. Это были годы активных поисков создания так называемого народного стиля.

Предлагая народным мастерам использовать в керамической росписи орнаментику вышивок XVIII — начала XIX века и одновременно знакомя их с новыми формами изделий, в которых чувствуется несомненное влияние стиля модерн (этим занималась земская мастерская), земство хотело вдохнуть новую жизнь в традиционный промысел. С этой же целью опошнянским мастерам были сделаны большие заказы на расписные в украинском стиле кафли, облицовочные плитки, поливную черепицу для некоторых строящихся земством зданий, в том числе и для построенного в 1906 году дома Полтавского земства (архитектор В. Кричевский) (см. стр. 231).

Однако уже с конца XIX века жизнь сельских кустарей, терпящих все усиливающуюся конкуренцию фабрично-заводской продукции, опутанных ростовщиками и продающих за бесценок свои изделия скупщикам, становится невыносимо тяжелой. Начинает резко снижаться художественный и технический уровень изделий народных мастеров. Отрицательно сказывается на качестве произведений народного искусства и начавшаяся в первые десятилетия XX века торговля сувенирами в местах развивающегося туризма, в первую очередь в районе Карпат.

Было ясно, что необходимо принимать какие-то организационные меры для поддержки народных промыслов, для сохранения высокого искусства народных мастеров, которых беспощадная эксплуатация сводила до уровня простых исполнителей, подрывая и уничтожая творческую основу их деятельности.

Заботу о сохранении кустарных промыслов и обучении мастеров взяли на себя губернские земства и кустарные общества, а также отдельные любители-меценаты. На западноукраинских землях этим занималась Постоянная комиссия для промысловых дел, образованная в 1877 году после первой Галицкой сельскохозяйственной выставки.

Для пропаганды народного искусства большое значение имела также организация музеев (в Полтаве, Киеве, Львове), которые устраивали на местах и за границей кустарные выставки, где экспонировались старые, специально для этого собранные в селах образцы изделий народного искусства, а также произведения современных мастеров, лучшие из которых отмечались наградами. Это возбуждало интерес к произведениям народного искусства у широких слоев населения. Начинается коллекционирование и изучение произведений украинского народного искусства, благодаря чему в свою очередь увеличивались и возможности сбыта изделий кустарей на родине и за границей.

Однако коренным образом изменить положение народных мастеров или ощутимо задержать падение художественного уровня их произведений эти мероприятия в условиях нещадно увеличивающейся капиталистической эксплуатации уже не могли.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

Крестьянская реформа 1861 года, не принеся подлинного освобождения народу Белоруссии, еще сильнее накалила и без того напряженную атмосферу. В 1863 году в Белоруссии вспыхнуло мощное крестьянское восстание. Его поражение и последовавшие затем репрессии царского правительства пагубно сказались на белорусской культуре. Принявшие непосредственное участие в восстании деятели культуры либо погибли в сражениях, либо были высланы в отдаленные места царской России. Тем не менее уже во второй половине XIX века в белорусской литературе и искусстве отчетливо проступают черты критического реализма. Их выразителями были такие видные писатели, как Ф. Богушевич, Я. Лучина (Неслуховский), А. Гуринович и другие. Белорусские художники воспринимают революционно-демократические идеи Белинского, Чернышевского, Добролюбова. Большое влияние на них оказывают также русские передвижники — В. Перов, И. Крамской и другие. Несмотря на русификаторскую политику царского правительства и гнет цензуры, рассматривавших любое проявление демократизма в творчестве как выражение «польского духа», в Белоруссии складывается ядро прогрессивной интеллигенции. Большую помощь и поддержку в становлении национальной культуры оказывали передовые деятели русской науки и искусства. В белорусские губернии направляется ряд этнографических экспедиций, которые не только изучают быт и жизнь народа, но и содействуют активизации его творческих сил.

В 1866 году в городе Вильнюсе (Вильно) открывается рисовальная школа, которой руководит русский художник И. Трутнев (см. гл. «Искусство Литвы»). Эта школа сыграла видную роль в развитии изобразительного искусства Литвы и Белоруссии. Первоначальную художественную подготовку здесь получили многие белорусские и литовские художники: Ф. Пархоменко, Л. Альперович, Э. Павлович (Паулавичюс), И. Добровольский, Б. Томашевич и воспитанники вильнюсской школы И. Шредер, М. Антокольский, И. Гинцбург, впоследствии внесшие заметный вклад и в русскую художественную культуру. Некоторые выпускники петербургской Академии художеств преподавали в местных гимназиях. Например, в Гродно в 60-х годах преподавал воспитанник Академии, впоследствии ее пенсионер Я. Зенькович, в Минске — К. Ермаков, в Кобрине — Петров и т. д. Работали в Белоруссии и художники, окончившие специальные учебные заведения на Украине. Их деятельность — яркий пример взаимодействия белорусской и украинской культур. Во многом способствовало формированию художественной культуры белорусского народа также открытие в различных губернских городах (70-е — 90-е гг.) музеев археологических древностей; той же задаче служила и собирательская деятельность белорусских меценатов[101].

Во второй половине XIX века укрепляются и расширяются связи прогрессивных белорусских художников с художниками других народов. Многие видные живописцы России, Польши, Литвы, Украины подолгу жили и работали в Белоруссии. Так, русский живописец-передвижник К. Савицкий в 70-е годы долгое время провел в городе Двинске, где начал писать картину «На войну», создал полотна: «Христова милостыня», «С нечистым знается», «На кладбище», а также этюды для композиций «Встреча иконы» и «Ремонтные работы на железной дороге». На протяжении ряда лет жил в Здравнене, недалеко от Витебска, И. Репин, создавший там известные портреты «Белорус», «Осенний букет» (портрет старшей дочери Веры) и некоторые другие работы. Этюды, написанные в Беловежской пуще, успешно использовал И. Шишкин. Долго и плодотворно работал в Белоруссии живописец И. Похитонов. Белорусская природа и жизнь бедняков — главные темы его картин («Прачки», «На Припяти» и др.). Тесно связано с белорусской землей и раннее творчество польского живописца Ю. Фалата. В серии полотен, посвященных событиям 1812 года («Переправа через Березину», «Березина»), представлен бесславный конец армии Наполеона; многочисленные охотничьи сцены запечатлены художником в акварелях «На медведя», «С охоты» и других. Белорусские художники нередко учились у представителей художественной культуры разных народов.

Наиболее заметной фигурой среди живописцев Белоруссии и Литвы второй половины XIX века был уроженец Гродненщины К. Альхимович (К. Алхима-

208. К. Альхимович. Похороны Гедимина. 1888 г.

вичюс; см. гл. «Искусство Литвы»). Участник восстания 1863—1864 годов, он был сослан в Сибирь, а после амнистии, с начала 70-х годов поселился в Варшаве. Здесь Альхимович создал ряд исторических картин. Интересна картина «Похороны Гедимина»: из пущи на поляну выходят литовские воины, несущие на руках тело погибшего князя Гедимина; скорбит народ, вместе с народом скорбят могучие деревья, а торжественный ритм композиции звучит траурным гимном *(илл. 208)*. Картина Альхимовича получила широкую известность и была удостоена высших наград на выставках в Варшаве, Петербурге, Львове, Сан-Франциско. Во многих произведениях Альхимовича затронута тема некогда господствовавшей на территории Литвы и Белоруссии языческой веры: «Языческие жрецы», «Молитвы терпящих», «Богиня любви Мильда», «Смерть Маргиера», «Лиздейко с дочерью на руинах церкви Перуна», «Последний жрец Литвы с дочерью Плёнтой» и другие. Они свидетельствуют об интересе Альхимовича к отечественной истории и наполнены патриотическим звучанием. В конце 80-х годов художник создал ряд значительных полотен: «Смерть Михаила Глинского в темнице», «Приготовление к смерти Самуила Зборовского», в которых воскрешены подвиги героев, боровшихся за национальную независимость.

Плодотворно работал художник и в области бытового жанра, охотно изображая жизнь крепостных крестьян, батраков, мелкопоместной шляхты. Картины «На этапе» *(илл. 209)*, «Дожинки», «Наем работников», «Внутренний вид литовской хаты», «Дети на опушке леса» и другие созданы по зарисовкам и этюдам, сделанным в Гродненской губернии. В них несколько идеализирован патриархальный уклад жизни сельской шляхты, но без прикрас показана тяжелая доля трудового народа.

Много работал Альхимович и как график, иллюстрируя произведения А. Мицкевича, Ю. Словацкого и других польских поэтов. На его листах, выполненных в технике литографии, изображены гродненские леса, болота, пущи.

Живой интерес к литовско-белорусской и польской истории отличает творчество и многих других художников, работавших в Белоруссии во второй половине XIX века, в частности Я. Монюшко (сына известного композитора), живописца и графика В. Дмоховского.

Наряду с тематической картиной важную роль в белорусской живописи играет пейзаж. В 70-е — 90-е годы он приобрел бесспорную социальную окраску — гражданский пафос ощутим в будничных, скромных мотивах пейзажной живописи тех лет.

Типичным представителем этого жанра оказался Аполлинарий Горавский. Первые художественные навыки он получил у Н. Бенуа. В петербургской Академии художеств его учителями были М. Воробьев и Ф. Бруни. Еще в годы учебы молодой живописец проявил себя как незаурядный пейзажист и портретист. За пейзаж «Вид в Псковской губернии» Горавскому присуждается золотая медаль 1-го достоинства и звание классного художника.

В 1853 году Горавский едет за границу. Некоторое время живет в Женеве и Дюссельдорфе, где посещает мастерские известных живописцев А. Калама и А. Ахенбаха; с 1858 года он — у себя на родине, в селе Уборки. Лучшие работы этого периода — «Берег реки Свислочь» и «Липы»; художник внимательно изучает природу, скрупулезно и тщательно ее фиксирует *(илл. 211)*. В 1860 году пишет прекрасный пейзаж «На родине». Это — итог раздумий живописца о судьбе родной Белоруссии, о бедности белорусской деревни. Многие пейзажи получают высокую оценку специалистов, некоторые приобретает для своей галереи П. М. Третьяков.

В начале 1870-х годов художник создал картину «Вечер в Минской губернии» *(илл. 210)*. Избранный мотив типичен для белорусской природы. На переднем плане — уходящая вдаль дорога, на втором — два могучих дуба. На дороге виднеются фигуры крестьян, вдали — очертания селения. Живопись работ Горавского этого периода еще несколько суховата и черна. Лишь к концу жизни, в 90-е годы, от сухого, скрупулезного копирования натуры Горавский переходит к более широкому, обобщенному письму; его работы становятся более эмоциональными, колористически богатыми, просветленными, композиционно сложными. Привлекал Горавского и жанр портрета (портреты минского архиерея Голубовича, митрополита Головина, Ф. А. Бруни, М. И. Глинки, Н. Л. Бенуа).

Заметным в истории белорусской живописи было также творчество Ипполита Горавского (брата Аполлинария). В Русском музее в Ленинграде находится его пейзаж «На берегу реки Березины». Под обширной кроной дуба отдыхает женщина. На переднем плане громоздятся поваленные грозой деревья. Их листья осыпались, ветви засохли, но жизнь продолжается; она торжествует в радостном величии окружающей природы. По выписанности деталей, по тщательности проработки планов пейзаж напоминает картины А. Горавского. Заметны здесь и черты академизма: строгая, уравновешенная композиция, суховатый колорит, известное стремление к красивости. И тем не менее пейзаж очень жизнен и вызывает в памяти белорусские ландшафты.

Крупным пейзажистом, современником Горавских был Н. Атрыганьев *(илл. 212)*. В 1882 году в Могилевской губернии он написал «Зимний вечер» — одно из своих наиболее значительных произведений. В нем чувствуется любовь автора к непримечательным уголкам белорусской природы. На картине — глухая, занесенная снегом опушка, на переднем плане высохшее дерево, но картина наполнена ожиданием весны. Об этом говорят и пасмурное, набухшее влагой небо и стая хлопотливых ворон на снегу. Подобные мотивы и композиционное построение пейзажа весьма характерны для русского пейзажа 80-х годов.

209. К. Альхимович. На этапе. 1894 г.

В 1883 году Атрыганьев представляет на академическую выставку мотив с видом Могилевской губернии, который тогда же был отмечен критикой и принят для экспозиции на передвижной выставке. Отныне художник становится постоянным участником передвижных выставок. Мотив пейзажа несколько элегичен; тщательная выписанность деталей и уверенный, крепкий рисунок сближают его с работами художников академического направления. В 1886 году художник повторил этот пейзажный мотив. В те же годы Н. Атрыганьев создает пейзажи «Вечер», «Осень», «После дождя», «Перед закатом», «Расщепленный дуб» и другие. К сожалению, все эти работы не сохранились. Последней крупной работой художника была «Дубовая роща», написанная в Могилевской губернии. Так же как и Горавские, Атрыганьев был одним из основоположников белорусской пейзажной живописи второй половины XIX века. Творчески усвоив и переработав достижения русских пейзажистов, он внес определенный вклад в белорусскую живопись.

210. А. Горавский. Вечер в Минской губернии. Начало 1870-х гг.

Дальнейшее развитие пейзажной живописи Белоруссии связано с именами художников, чье творчество складывалось под влиянием русских художников-демократов — И. Шишкина, А. Куинджи, И. Левитана. Среди них: Г. Вейсенгоф, С. Жуковский, В. Бялыницкий-Бируля и другие. Эти мастера не только разделяли идейные позиции Товарищества передвижных художественных выставок, но и непосредственно участвовали в его деятельности.

Среди жанристов выделяется фигура Н. Силивановича (Сильванавичюса), во многом связанного с искусством Литвы (см. гл. «Искусство Литвы»). Воспитанник петербургской Академии художеств, выходец из народа, он никогда не терял связей с Белоруссией, хотя в силу обстоятельств подолгу жил в Петербурге или Вильнюсе. Но и будучи профессором Академии, он постоянно приезжал на лето в родную деревню, где писал этюды и портреты. Многие из них имеют жанровый характер — в частности, погрудный портрет «Пастуха из Свентянщины» *(илл. 213)*, в котором Силиванович выступил как мастер психологического портрета и хороший рисовальщик.

Старик опирается на пастушеский посох, голова его обнажена, длинные седые пряди ниспадают на лоб, на лице следы тяжело прожитой жизни. Трудно найти в белорусской живописи дореволюционного периода более яркий, социально заостренный образ. В нем — вековое угнетение белорусского народа, скорбь о печальной судьбе родины.

В начале 70-х годов художника пригласили участвовать в оформлении Исаакиевского собора в Петербурге. Совместно с художником И. Лаверецким он выполнил в технике мозаики композицию «Тайная вечеря» для главного иконостаса, за что в 1876 году получил звание академика. На материалах поездок по Белоруссии Силивановичем были созданы картины «Дети во дворе», «В школу» и другие.

В русле реализма, близкого к критическому реализму русских передвижников, работали также В. Слендзинский, И. Добровольский, П. Борковский и другие. Наиболее заметной фигурой был В. Слендзинский, творчество которого было тесно связано с Литвой (см. гл. «Искусство Литвы»). Художественное образование он получил в московском Училище живописи,

211. А. Горавский. Купальщицы. 1858 г.

ваяния и зодчества. Об успехах этого живописца свидетельствуют три серебряные и одна золотая медали, полученные за исполнение программы «Самсон и Далила». Демократические убеждения, приведшие Слендзинского в 1863 году в лагерь повстанцев, определили направление его творчества. Он автор многочисленных жанровых сцен из жизни простого народа, в которых дана точная социальная характеристика персонажей («Девочка у стены», «Старушка, вяжущая чулок» и др.). Экспонировавшиеся в 70-х годах в Варшаве и Вильнюсе, они были с интересом встречены общественностью. Особенно влекла живописца тема детства. С любовью писал он крестьянских ребятишек, показывая их тяжелую, лишенную счастья долю. Создал Слендзинский и ряд портретных образов («Автопортрет», «Портрет Антона Маковецкого»).

В творчестве И. Асканазия, В. Дмоховского, Л. Пигулевского реже ставились социальные вопросы, оно было более поверхностно-иллюстративным и не затрагивало коренных вопросов жизни.

К концу XIX столетия с изменением общественно-политических и экономических условий жизни белорусского народа существенно изменилась и его культура. В Минске, Витебске, Мозыре, Могилеве появились культурно-просветительные общества, получившие название обществ любителей изящных искусств и призванные «служить сближению местных деятелей в области литературы и искусства, а также содействовать развитию и распространению литературы, образования и искусства среди населения» [102].

Однако деятельность обществ часто выходила за рамки уставов. Красноречивым примером может служить деятельность Минского общества изящных искусств, которое в период нарастания революционного подъема в 1905 году занималось распространением социал-демократической литературы; в помещении общества нередко устраивались лекции и костюмированные балы-маскарады, которые, по выражению минского полицмейстера, превращались в «открытую выставку карикатур на правительство».

Общество просуществовало до 1906 года и специальным постановлением минского губернатора было закрыто за активную революционную пропаганду. Деятельность этого общества заметно активизировала

212. Н. Атрыганьев. Пейзаж. 1883 г.

художественную жизнь Минска. Так, по инициативе учредителей общества в 1899 году в городе была открыта выставка Товарищества передвижных выставок, где экспонировались произведения В. Маковского, Н. Касаткина, И. Репина и других известных русских художников. Выставка имела большой общественный резонанс и, несомненно, сыграла положительную роль в развитии белорусского изобразительного искусства.

Однако профессиональные художественные школы в белорусских губерниях по-прежнему отсутствовали, и первоначальные навыки по искусству белорусские художники получали в Вильнюсе, Киеве, Одессе, Варшаве. Находились, правда, меценаты, которые пытались наладить художественное образование в Белоруссии. Но их энергия и инициатива наталкивались на равнодушие царской администрации, не заинтересованной в развитии художественной культуры белорусского народа. Одним из таких ревнителей профессионального художественного образования в Минске был архитектор губернского управления В. Маас. По его инициативе в 1891 году в Минске организовали художественную выставку произведений местных художников, доходы от которой предназначались на художественную школу. «Результат выставки был далеко не блестящий,— вспоминал Маас,— но все-таки окупились расходы и осталась незначительная сумма, а главное,— положено начало полезному делу: любители искусства имели возможность познакомиться с несколькими хорошими произведениями, с которых было разрешено снять копии...

После выставки с той же целью, то есть для получения средств к открытию школы рисования, я попы-

тался открыть художественно-столярную мастерскую, в которую принимал учеников безвозмездно, причем часть доходов с мастерской раздавал бедным ученикам в виде пособий, дабы дать им возможность при мастерской же учиться рисованию. Желающих учиться было много, но, не имея никакой посторонней поддержки, через два года по недостатку средств был принужден закрыть мастерскую и школу» [103].

После неудачной попытки организовать художественную школу Маас в 1894 году обращается в Академию художеств, сообщая, что баталист А. Попов и акварелист Э. Суковский, так же как и он, согласны безвозмездно преподавать в Минской рисовальной школе. Из дальнейшей переписки явствует, что хотя Академия и отнеслась благожелательно к идее художника, однако полезное начинание потонуло в бюрократической волоките.

Позднее, в 1899 году, вопрос об открытии художественной школы поднимает живописец А. Попов. Его старания, по-видимому, увенчались успехом. Осенью 1899 года Академия отправляет пособия в уже открывшийся в Минске рисовальный класс [104]. Помимо него, в Минске было открыто несколько частных рисовальных школ. Наиболее крупными были школы Я. Каценбогена и Я. Кругера — минских живописцев, окончивших петербургскую Академию художеств. У Каценбогена в 1906 году обучалось 24 ученика [105].

В Могилеве преподавал воспитанник Вильнюсской рисовальной школы Ф. Пархоменко, в Витебске — Ю. Пэн. Школа Пэна за время существования подготовила немало живописцев, на ее базе после Октябрьской революции возникло Витебское художественное училище, воспитавшее не одно поколение художников.

1890-е — 1900-е годы отмечены быстрым ростом коллектива белорусских художников и формированием национальной школы искусства. С 1890 по 1917 год в Минске и других городах Белоруссии экспонировалось около 10 выставок. Наиболее крупной после революции 1905 года оказалась выставка 1911 года. Ее инициаторами-устроителями выступили минский скульптор Я. Тышинский и живописец Ф. Рушиц. Выставка носила интернациональный характер: наряду с произведениями белорусских мастеров были выставлены работы литовских, польских, украинских, русских художников. В период 1890—1917 годов самым распространенным жанром живописи становится пейзаж, почти вытеснивший на выставках бытовую картину, историческую композицию и портрет.

Свое развитие пейзаж получил в творчестве С. Жуковского, В. Бялыницкого-Бирули, К. Стабровского. Эти художники подолгу жили в России и Польше (не теряя при этом связей с родной Белоруссией), поэтому их творчество вошло также в золотой фонд русского и польского искусства. Жуковский воспел белорусскую природу в пейзажах «Неман», «Ветрено», «Весенний вечер».

В свою очередь мастера русской живописи — И. Шишкин, И. Похитонов, А. Мещерский, Г. Кондратенко многие известные произведения написали в Белоруссии, и их деятельность благотворно сказалась на творчестве молодых белорусских пейзажистов, в том числе минских художников З. Ленского, И. Ивашкевича, Л. Альперовича, П. Мрачковской, а также пейзажистов, работавших в других местах Белоруссии: О. Онимовской (Витебск), Ф. Пархоменко (Могилев). Многие из этих пейзажистов активно выступали на художественных выставках в Минске, Вильнюсе, Петербурге и других городах.

213. Н. Силиванович. Пастух из Свентянщины. 1891 г.

В годы революционного подъема пейзажи художников демократического направления носили социальный характер. Достаточно вспомнить цикл пейзажей К. Стабровского «Шествие грозы», где ясно звучат революционные мотивы.

Значительный интерес представляет творчество мастера эмоционального, декоративно-нарядного реалистического пейзажа Ф. Рушица, искусство которого, так же как Стабровского, в равной степени принадлежит польскому народу и в большой мере связано с Литвой (см. гл. «Искусство Литвы»). Первым учителем Рушица был К. Ермаков, воспитанник петербургской Академии художеств. В 1891 году Рушиц подал прошение о зачислении его «вольнослушателем Академии по отделу живописи», где сначала занимался в мастерской И. Шишкина, затем — А. Куинджи. Колористические и живописные данные Рушица высоко оценил И. Репин, уже тогда разглядевший в молодом художнике незаурядный талант.

По окончании Академии (1897) Рушиц, живя в Богданове (Белоруссия), создает свои лучшие произведения: «Земля» (1898), «Старая мельница» (1899),

214. Ф. Рушиц. Эмигранты. 1902 г.

«У костела» (1899, *илл. 215*), «В мир» (1901), «Эмигранты» (1902, *илл. 214*), отличающиеся поэтичностью и профессиональным мастерством. Особенно эмоционален и выразителен пейзаж «Земля» — своеобразный гимн крестьянскому труду. Свинцовые облака нависли над землей, где, напрягая последние силы, пашет крестьянин. Его фигура и запряженные в плуг волы четко рисуются на фоне серого неба. Колорит картины и тяжелый ритм композиционных мотивов нагнетают настроение беспросветности. Не менее интересна картина «В мир», где показаны бесправие и нищета беднейших слоев населения Белоруссии, вынужденного в поисках заработка бродить по своей оскудевшей земле. Как бы завершает эту сюиту картина «Эмигранты», напоминающая полотно «В мир». Картины «Земля», «В мир», «Эмигранты» объединены философским содержанием, единой мыслью о страданиях народа. В них, несомненно, нашли отражение социальные симпатии Ф. Рушица.

Немало создал Рушиц и чистых пейзажей («Водяная мельница зимой», «Лесной ручей», «Мельница», «Берега Вилейки»). В них ощущается пространство, композиции просты и лаконичны. Присуща пейзажам Рушица и декоративная нарядность. Увлечение декоративными, порою несколько поверхностными решениями в последующие годы станет в творчестве художника более очевидным. Пейзажи Рушица воздушны и материальны одновременно. Автор достигает этого тонким сочетанием колористического и тонального решений.

Работы Рушица экспонировались на выставках в Петербурге и Варшаве и принесли художнику известность. В начале 1900-х годов Рушица пригласили на должность профессора живописи в Варшаву, а затем в Академию художеств в Кракове. В 1908 году Рушиц возвращается в Вильнюс, где живет вплоть до Великой Октябрьской социалистической революции, но от больших философских полотен переходит к изображению интерьеров своей богдановской усадьбы, уголков природы. Прекрасны по цветовому решению этюды «Бледное солнце», «В комнатах», «Мостик», «Зима».

Рушиц известен не только как живописец, но также как театральный декоратор и график — мастер ксилографии и линогравюры. За долгую жизнь он выполнил множество гравюр, иллюстраций, рисунков для периодических изданий Вильнюса, Варшавы, Кракова, широко использовав мотивы белорусского народного орнамента.

Не менее разносторонним художником — живописцем, графиком, скульптором — был учившийся сначала в Варшаве, а затем в Петербурге, в Академии художеств, Г. Вейсенгоф. Он родился в Литве, долго жил в Белоруссии, а последние годы — в Варшаве. Известность в России и за границей ему принесли пейзажи «Снег», «Кладбище в Русаковичах», «Уголок в Польном», «Старый двор» и другие. «Снег» в 1888 году был отмечен премией на выставке в Петербурге, а в 1900 году в Париже получил серебряную медаль. Мотив пейзажа незамысловат: холодное зимнее утро, только что взошло солнце, на слегка припорошенном снегом болоте виднеются стога сена и одинокая женская фигура, погоняющая запряженного в сани вола. Пейзаж далек от натуралистического копирования, хотя отдельные его детали и выписаны с предельной

215. Ф. Рушиц. У костела. 1899 г.

216. Ю. Пэн. Домик с козочкой. Конец XIX — начало XX в.

тщательностью. Впечатляющий световой эффект достигнут изысканным сопоставлением теплых и холодных тонов: верхушки припудренных снегом и озаренных солнцем стогов и кочек написаны гаммой теплого цвета, а их тени — холодного. Сочетание фиолетовых, голубоватых, белых и желтых тонов сообщает этому лирическому пейзажу живописное богатство.

Пользуются успехом в 90-е годы и другие пейзажи Вейсенгофа. Так, за картину «Кладбище в Русаковичах», экспонированную в 1891 году в Берлине, художник удостаивается почетной премии, а за пейзаж «Уголок в Польном» на выставке во Львове (1894) получает большую золотую медаль. Заметное место в творчестве Вейсенгофа занимают также охотничьи сцены. В 1889 году на выставке в Петербурге появляется его картина «Белорусские охотники», а несколько позже он создает картину «Охотники с собакой». В этих произведениях художник раскрывает связь между человеком и природой. Люди в пейзажах Вейсенгофа живут, они заняты повседневными делами, их невозможно представить в иной обстановке. На выставке 1911 года в Минске художник показал картину «Предчувствие» и несколько этюдов («Гуси», «Лось», «След», «Сплин», «Вид Полесья» и др.). Много работал Г. Вейсенгоф и как график, показав себя в этой области способным анималистом, мастерски изображавшим птиц и зверей. Ему принадлежат иллюстрации к охотничьим рассказам И. Вейсенгофа (брата художника). В 1901 году в Минске открывается сельскохозяйственная и промышленная выставка, и Г. Вейсенгоф участвует в ее оформлении. По его эскизам выполняется диплом, которым награждались участники выставки. Известный вклад внес Г. Вейсенгоф и в область скульптуры, хотя его скульптурное наследие и невелико.

Новым явлением белорусской живописи 1890—1917 годов оказался городской пейзаж, со времен И. Хруцкого почти забытый и прежде обычно служивший лишь фоном в жанровых полотнах. Право на существование как самостоятельный жанр он обрел лишь в начале нового века в работах Ю. Пэна.

Важной областью изобразительного искусства Белоруссии являлся бытовой жанр, в котором отчетливо проступали черты критического реализма. В литературе этого периода все громче звучали голоса Янки Купалы, Якуба Коласа, Максима Богдановича, Алоизы Пашкевич (Тетки). Их произведения обличали существующий строй и звали к активной революционной борьбе. Близкие их творчеству нотки появляются и в бытовой живописи. Однако в отличие от полотен

217. Ю. Пэн. Старый портной. 1903 г.

218. Я. Кругер. Портрет скрипача Л. Жуховицкого. 1897 г.

русских жанристов обличительные черты в произведениях белорусских живописцев менее очевидны.

Крупным представителем бытового жанра в белорусской живописи был Ю. Пэн. Его первый учитель — Б. Гершович, окончивший петербургскую Академию художеств. После долгих мытарств Пэн поступает в 1881 году в Академию художеств и становится учеником П. Чистякова. Занимается успешно и в 1885 году получает малую серебряную медаль и звание неклассного художника. Пэн намеревался продолжить образование в Академии, но существовавший в то время ценз оседлости не позволял жить в Петербурге лицам еврейского происхождения. По окончании Академии художеств Пэн скитается по городам в поисках заработка и в 1892 году обосновывается в Витебске, где организует частную художественную школу. Из этой школы вышли М. Шагал, Л. Шульман, Э. Эйдельман, А. Пфеферман, С. Юдовин и многие другие.

Для творчества Пэна характерно создание образов-типов, интерпретированных в однофигурной бытовой композиции. Его персонажи обычно отмечены печатью векового угнетения и нищеты. Ранние произведения Пэна проникнуты духом критицизма («Нищий», «Старый солдат», «Старуха с письмом»). Сильной стороной Пэна является народный типаж («Часовщик», «Пекарь», «Швея»). С теплым сочувствием изображал он еврейских ремесленников, мещан, стариков и старух, стремясь раскрыть особенности национального характера. Эти произведения нередко созерцательны и по содержанию далеки от социального протеста, но они подкупают правдой жизни. Наиболее интересен в этой серии композиционный портрет «Старый портной» (1903, *илл. 217*), где изображен старик, занятый своим повседневным делом. Из-под опущенных ресниц проницательно глядят на мир глаза мудрого скептика. Долгие годы нелегкого труда наложили отпечаток на облик портного.

Пэн является и автором целого ряда интересных пейзажей («Улица в Витебске», «Домик с козочкой», *илл. 216*, и др.).

После поражения революции 1905 года в творчестве Пэна проступили черты ограниченности, мистицизма, художника стали занимать разные стороны мещанского быта. Однако не это определяет творческий облик Пэна. В историю искусства он вошел как мастер-реалист, творчество которого развивалось в русле лучших достижений демократической живописи конца XIX века.

Не менее известным белорусским живописцем был Я. Кругер, учившийся в Киеве, Варшаве, Париже. Благодаря исключительной одаренности и трудолюбию ему удалось при поддержке и помощи И. Репина окончить петербургскую Академию художеств, где он занимался в мастерской В. Маковского. Незаурядные способности жанриста уже заметны в его дипломной работе «На суд профессора». Хрупкая, тоненькая фигурка юного музыканта контрастирует с массивной фигурой профессора, в тщедушном теле ребенка чувствуется сила таланта, способного пробить себе дорогу. Картина имела успех. Ее репродукции поместили иллюстрированные журналы. В 1901 году Кругер возвращается в Минск, где целиком отдается художественно-преподавательской деятельности. В 1904 году он организует в Минске курсы рисования и живописи, а в 1906 — преобразует их в частную рисовальную школу, которая готовила способных юношей для поступления в Академию художеств [106].

Среди созданных Кругером в конце 90-х годов портретов представителей минской интеллигенции выделяются портреты скрипача Л. Жуховицкого, художницы и меценатки П. Мрачковской, брата художника и другие. В этих портретах чувствуются и талант живописца и проницательность психолога. Особенно интересен портрет скрипача Жуховицкого *(илл. 218)*. Небольшой по размерам, он тем не менее производит монументальное впечатление. На зрителя смотрят веселые, прищуренные глаза; в колорите доминирует та желтовато-зеленая, несколько приглушенная гамма, которая в будущем будет характерна для полотен Кругера.

О незаурядном живописном даровании Кругера свидетельствует и портрет «Девочка в красном», написанный свободной, широкой кистью в насыщенной красно-коричневой цветовой гамме. Портрет удивительно современен, он подкупает вниманием художника к человеку *(илл. 219)*.

Верным и последовательным реалистом, исповедовавшим в искусстве демократические принципы, был

219. Я. Кругер. Девочка в красном. Конец XIX в.

220. Л. Альперович. Женский портрет. 1904 г.

художник Л. Альперович. Он охотно обращался к темам из жизни рабочего класса и городской бедноты. Художник был разносторонне одарен: писал портреты, пейзажи, бытовые композиции. Однако большинство его работ имеет характер этюдов. Наиболее известны дипломная работа «Вечер в семье» и картина «Портнихи», где ясно выражены социальные симпатии живописца. Большое внимание уделял Альперович портрету («Женский портрет», 1904, *илл. 220*). Многие из них («Спящий отец», «Портрет старухи») граничат с бытовым жанром. В некоторых произведениях художника запечатлены события первой русской революции (эскиз «Сходка 1905 года»[107]). Ранняя смерть (в возрасте 40 лет) прервала творчество Альперовича. Наследие художника довольно обширно, однако ряд работ стал достоянием общественности только при Советской власти[108].

Становление белорусской графики конца XIX — начала XX века связано с именами Э. Суковского, К. Костровицкого, А. Каменского, И. Еременко, А. Попова. Их произведения по своей революционно-демократической устремленности созвучны творчеству многих передовых литераторов Белоруссии. Большинство названных художников получили солидную профессиональную подготовку. Круг их художественных интересов был широк — влекла живопись, графика, а порой и скульптура (Костровицкий). В целом эти мастера стояли на прогрессивных позициях, хотя порой в их творчестве проступали черты пессимизма или увлечение архаикой.

Произведения Э. Суковского, в основном работавшего в технике акварели, регулярно появлялись в конце 90-х годов на художественных выставках Минска, Вильнюса, Каунаса и других городов. На выставкс 1881 года он показал 18 акварелей, среди которых встречались пейзажи, жанровые композиции. Обращали на себя внимание «Семья столяра», «Оправданная», «Осужденный», «С прошением», «Бедный, но благородный человек». В эти же годы, по-видимому, была создана и композиция «Нищие». Суковский много разъезжал по Белоруссии. В результате появились многочисленные наброски, этюды, пейзажи, сделанные

в Полесье, Пинских болотах: «Во вьюгу», «Зимняя дорога по реке на Полесье», «Утром на пароме», «Усадьба в Пинских болотах», «Шторм», «По дороге на озеро Свитязь» и другие. Эти работы экспонировались на выставке 1891 года в Минске, а позднее (1913—1914) — и на весенних художественных выставках Вильнюсского художественного общества. Суковский был, вероятно, страстным охотником — мотивы охоты преобладают в его творчестве («Охотничья тройка», «Охотники с борзыми», «Тройка», «Поездка цугом» и т. д.). После 1905 года художник посвящает многие работы жизни провинциального мещанства.

Во многом близко Суковскому и творчество преимущественно связанного с Литвой и отчасти Польшей графика и живописца С. Богуша-Сестрженцевича (Богушаса-Сестщенцевичюса — см. гл. «Искусство Литвы»), наделенного сатирическим талантом. В острой пародийной форме Богуш-Сестрженцевич высмеивал продажное чиновничество, жадное до наживы духовенство, царскую военщину и т. д. Его сатирические образы лаконичны, выразительны. Метко, одним-двумя штрихами он изобличает ханжество, тупость, лицемерие представителей «высшего общества» («Бал в Минске», «Цветы большого города», в свое время получившие широкую известность).

От пытливого взора художника не ускользали ни тяжелое положение простых тружеников, ни праздная жизнь светской верхушки. Пользуясь преимущественно техникой пера и туши, он создает повествовательные графические листы («Работы в фольварке» *(илл. 221)*, «Разговор», «В местечке», «Цыгане», «Пойман живым», «Беговая лошадь»).

В польской искусствоведческой литературе встречается имя талантливого графика А. Каменского. Вместе с тем его творчество во многом связано с белорусским искусством. С любовью и симпатией изображал Каменский природу Белоруссии и ее людей — жителей Беловежской пущи.

Примечательны по мастерству исполнения и трогательны по глубине заложенного в них чувства такие листы, как «Дорога в пуще», «Старые дубы», «Девочка-литвинка», «Белорус и литвин», «Посиделки», «Подвода», «Встреча в пуще» и другие. Рисунок «Посиделки» знакомит зрителя с незавидной долей белорусских крестьянок, которые в полутемной избе на примитивных станках — «самопряхах» изготавливают пряжу. Главных героев художник обычно помещает на переднем плане, в композициях широко использует контрастные сопоставления светотени. В подобных работах присутствует элемент этнографизма.

Наиболее ценное в творческом наследии Каменского — графические листы, посвященные событиям 1905 года, а также композиция «Собрание русской социалистической молодежи», созданная художником в эмиграции. В ней ощутимы традиции русской реалистической живописи второй половины XIX века. Рисунок слегка напоминает картину В. Маковского «Вечеринка»: та же обстановка конспиративной квартиры, тот же типаж в образах русской революционной интеллигенции. В некоторых композициях Каменского мы встречаем представителей рабочего класса («Стачка», «Митинг», «Шпион» и т. д.).

Передовыми идеями проникнуто и творчество К. Костровицкого. Интересны его иллюстрации и политические карикатуры. Сюжетно-тематических полотен художник создал немного, в основном они посвящены жизни и быту белорусского крестьянства; но и эти работы позволяют говорить о нем как о представителе бытового жанра. Известен Костровицкий и как литератор-публицист (литературный псевдоним Карусь Каганец). Некоторое время он учился в скульптурном классе московского Училища живописи, ваяния и зодчества. Но молодого художника настойчиво влекла прикладная живопись, и позже он поступает в петербургское училище Штиглица.

221. С. Богуш-Сестрженцевич. Работы в фольварке. Около 1907 г.

В период революционного подъема 1905 года художник принимает активное участие в политической борьбе. К этому времени относится серия его сатирических рисунков, обличавших царское правительство и духовенство. Такова карикатура «Погребение свободы», состоящая из четырех кадров. За активную политическую деятельность Костровицкий был заключен в тюрьму (1905—1906). В конце 1906 года он создал острую карикатуру «Поздравляю с новым годом», где 1907 год олицетворен в фигуре крестьянина с пылающим факелом Свободы, от которого в ужасе шарахается старый год — русское самодержавие. В период реакции творчество Костровицкого утрачивает ярко выраженную политическую направленность.

Графика периодической прессы начала XX века представлена именами художников, группировавшихся вокруг выходившего в Витебске на польском языке альманаха «В окрестностях Двины». Активное участие в его издании принимал Б. Томашевич — воспитанник петербургской Академии художеств. Акварели этого художника, преимущественно слащаво-сентиментального характера, публиковались в белорусских, русских и польских иллюстрированных изданиях. Но особой художественной ценности они не представляют.

Сплетение на территории Белоруссии исторических судеб различных народов сказалось и на ее изобразительном искусстве. Мастера Белоруссии, творчески воспринимая художественные достижения других народов и обращаясь к лучшим традициям национальных культур, не утратили при этом своего лица.

222. В. Струев. Дом на архиерейском подворье (ныне Дом искусств). Конец XIX в. Минск

Во второй половине XIX века в Белоруссии в условиях развивающихся капиталистических отношений происходит рост городов, экономика которых в значительной мере базировалась на расширяющемся промышленном производстве (Витебск, Минск, Пинск, Могилев, Борисов и др.).

Появление относительно крупного капиталистического производства вызвало укрупнение городов и, как следствие, усложнение городской планировки. Углубляется классовая дифференциация жилой застройки. Если раньше художественный облик городского ансамбля определяли такие типы построек, как замки, дворцы, ратуши, торговые ряды, церкви и т. п., то теперь все большее значение приобретают промышленные комплексы, здания торговых и финансовых учреждений, доходные дома, театры; с развитием сети железных дорог появляются вокзалы. В самой структуре городов наблюдается отход от традиционных приемов радиально-кольцевой планировки. В более широких масштабах проводится озеленение, благоустройство, создаются новые парки и скверы. В то же время во многих случаях застройка велась непланомерно, хаотично. Классовая дифференциация застройки повлекла за собой еще более глубокое различие между центром, где селилась преимущественно буржуазия, и рабочей окраиной. Застройка последней была скученной, лишенной благоустройства (Старая Слобода, Нижняя Ляховка, Комаровка — в Минске; Горелое болото, Кавказ — в Гомеле и др.).

Развитие капиталистической промышленности определило прогресс в строительной технике. Появляется большое число кирпичных заводов, внедряются

223—226. Изразцы копысских керамических заводов. Начало XX в.

железобетонные и металлические конструкции. Если в прошлом для городской застройки были характерны главным образом постройки из дерева — традиционного материала белорусского зодчества, то теперь растет процент капитальных каменных строений.

Возросшие технические возможности архитектуры предопределили и поиск новых средств выразительности. Однако если более или менее последовательно разрабатывалась функциональная сторона различных сооружений, то в их художественном облике преобладала эклектика. Наиболее распространены были неоклассицизм, псевдоготика, псевдорусский стиль. При этом основное внимание уделялось декоративности фасадов. Основные постройки в стиле неоклассицизма: здания общества сельскохозяйственного страхования в Минске, реального училища в Гродно, банки и доходные дома в Минске (архитекторы С. Гайдукевич, Г. Гай), Бресте, Гомеле, Барановичах. В псевдоготическом стиле возведены усадебный дом в имении Краски на Гродненщине и целый ряд костелов начала XX века (Минск, Червень, Логишин, Ивенец и многие другие); в псевдорусском — дом на архиерейском подворье в Минске (конец XIX в., архитектор В. Струев, *илл. 222*), здание поземельно-крестьянского банка в Витебске (архитектор К. Тарасов), храм в деревне Лесная на Могилевщине (нач. XX в., архитектор А. Гаген).

В конце XIX века в белорусскую архитектуру проникает стиль модерн, не получивший, однако, здесь широкого распространения. Для него характерна некоторая новизна архитектурных форм, часто практиковались асимметричные композиции, усложнялись отдельные элементы здания, в частности оконные и дверные проемы, широко использовалась орнаментика. В стиле модерн в Белоруссии выстроены усадебный дом в Пружанах (нач. XX в.), некоторые жилые дома в Могилеве, Гродно, Гомеле, Минске. Одним из пропагандистов этого стиля в Белоруссии был архитектор О. Краснопольский.

В сельском строительстве во второй половине XIX — начале XX века также наметились новые принципы. Появились усадьбы, решенные двухрядным погоном, Г-образные, с несвязанными друг с другом постройками, в более широких масштабах ведется строительство хат из брусьев, усложняется планировка сельских деревянных домов.

Многие «курные» хаты заменяются «белыми», с печами и дымоходами. Значительно больше домов строится на каменных фундаментах. Повышается роль декоративной отделки фасадов деревянного жилья, что вообще характерно для конца XIX — начала XX века (шалёвки, орнаментации углов, наличников, краевая и сквозная резьба). Шире всего резьба применялась на Гомельщине.

Развитие капитализма, рост фабрично-заводской промышленности ведут к сокращению ремесленного производства. Художественные мануфактуры продолжали существовать, и число их даже увеличивалось, но значительные произведения в это время — редкость.

Стеклянные мануфактуры Налибок и Уречья от создания уникальных изделий переходят на выпуск массовой продукции; их ассортимент довольно широк: зеркала, оконное стекло, всевозможная посуда. Большинство изделий производилось из ординарного зеленого стекла, хотя изготовлялся и хрусталь.

Вторая половина XIX века характеризуется зарождением художественной промышленности. На базе мелких мануфактур и традиционных кустарных промыслов возникают заводы и фабрики, в том числе стекольные заводы. Применение новейших достижений в этой области, введение совершенного оборудования содействовали улучшению качества продукции, расширению ассортимента изделий. Особенно славилось стекло Телеханского, Неманского, Борисовского, Старовского заводов, где наряду с массовой бытовой посудой и оконным стеклом выпускались высокохудожественная гравированная посуда и хрусталь. Гравированные, орнаментированные золотом и серебром ликерные приборы, графины, бокалы, рюмки Телеханского и Старовского заводов были известны далеко за пределами Белоруссии, получали высшие награды выставок.

Широкую известность приобрела бытовая фаянсовая посуда завода в Телеханах: вазы, соусники, миски, тарелки, салатницы, кувшины, чернильницы. Барочные формы, характерные для посуды Телеханского фаянсового завода конца XVIII века, в XIX веке стали более сдержанными, строгими и четкими. Фаянсовую посуду во второй половине XIX века выпускали также заводы в Копыси, Витебске, Гродно.

С возникновением во второй половине XIX века многочисленных изразцово-керамических заводов значительное развитие получило керамическое производство. Особенно возрос спрос на художественные печные изразцы, которые изготовлялись более чем на 40 заводах. Около трети этих заводов находилось по-прежнему в Копыси — древнем керамическом центре (*илл. 223—226*). Там изготовляли также медальоны с рельефными изображениями, майоликовые и терракотовые комплекты для печей и каминов.

Традиционное народное декоративно-прикладное искусство почти не претерпело изменений. По-прежнему в XIX — начале XX века бытовали гончарство, ткачество, плетение. Наблюдается некоторое усиление декоративности в оформлении крестьянского костюма. В связи с классовым расслоением деревни в крестьянском жилище появляется резная мебель, изготавливаемая местными кустарями-мебельщиками.

ИСКУССТВО ЛИТВЫ

Развитие искусства Литвы второй половины XIX века протекало в условиях роста капитализма со свойственными ему классовыми противоречиями, осложненными национальным угнетением литовского народа. В 1850—1860 годах в архитектуре и искусстве господствовали те же тенденции, что и в конце первой половины XIX века. В 1861—1862 годах в связи с усилившейся борьбой крестьянства за социальное и национальное освобождение появилась новая тематика.

В связи с ростом крупных городов составляются новые перспективные планы Вильнюса, Каунаса, Клайпеды и других городов, нарушаются старые традиции. Города получают прямолинейные улицы с постройками нового назначения, выполненными в разнообразных стилях. Так, например, застроен Георгиевский (ныне Ленинский) проспект в Вильнюсе. Литва являлась важной стратегической зоной Российской империи. В Каунасе, находившемся вблизи границы с Германией, в 1822—1889 годах была сооружена одна из крупнейших крепостей России с семью фортами. В самом городе строительство было ограничено одноэтажными домами, лишь в центре разрешалось возводить двухэтажные постройки. В Каунасе и в других пограничных городах, местечках, в районе железнодорожных узлов строились безликие здания воинских казарм и такие же — вокзалов. В архитектуре распространялась свободная трактовка форм готики, Ренессанса, барокко, противоречившая функциональному планированию построек и применению новой техники. Смешение старых стилей и новых поисков нередко приводило к эклектичному решению фасадов (вилла в Швекшне Шилутского района).

Большое распространение получила неоготика, при этом культивировались не местные, а немецкие, французские, английские готические мотивы. Они украшали фасады многоквартирных домов в Вильнюсе, Клайпеде и других городах.

Используя элементы старых стилей, строили дворцовые комплексы (Лентварис, Шешуоляй) или отдельные постройки (Плунге, Раудондварис). При этом одни постройки были исполнены в форме неоготики, другие — неоренессанса. В архитектуру стиля Ренессанса при реставрации также нередко вводили элементы неоготики. В общественных и государственных зданиях — мотивы итальянского Ренессанса и барокко.

После подавления народного восстания 1863—1864 годов царские власти стали строить православные церкви и запретили возводить и обновлять костелы. В смешанном византийско-русском и романском стилях по проектам архитекторов А. Резанова и Н. Чагина построены Пречистенский собор, часовня Александра Невского, перестроена церковь св. Николая в Вильнюсе, по проекту Л. Бенуа — собор Игулос в Каунасе. Лишь в качестве исключения было разрешено возвести несколько костелов с одной или двумя башнями в неороманском (Ретавас, Плунге) и неоготическом стилях (Рокишкис, Клайпеда).

В изобразительном искусстве Литвы второй половины XIX века в основном развивались станковая живопись, рисунок и скульптура, в которых преобладала историческая и бытовая тематика; академизм и реализм уживались с чертами романтизма, художники обращали внимание на точность в передаче формы, рисунка, материальности предмета. Искусство этих лет условно можно разделить на период восстания 1863 года и период упадка после его подавления, сменившийся известным оживлением художественной жизни и творчества мастеров Литвы в последнее десятилетие XIX века.

В годы, предшествовавшие восстанию, и в период восстания демократическая живопись и графика стремились раскрыть роль народа в общественной жизни и поднять таким путем его национальное и социальное самосознание. Эти тенденции характерны для творчества той части художников, которые активно участвовали в освободительном движении и находились под влиянием русских революционных демократов. Воспитанник петербургской Академии художеств Б. Длускис накануне восстания исполнял литографированные портреты выдающихся борцов за свободу Литвы, рисовал иллюстрированные воззвания, плакаты. Ему принадлежит портрет революционера Симонаса Канарского, закованного в цепи. А. Залескис иллюстрировал произведения прогрессивных польских писателей,

227. А. Рёмерис. Портрет матери. 1872 г.

посвященные борьбе литовского народа против крестоносцев (А. Мицкевич «Гражина», «Конрад Валленроде»). В небольших сценках, полных движения, в несколько романтически идеализированных рисунках художник воссоздал типаж и раскрыл характеры представителей литовского крестьянства и дворянства. Наиболее удачны иллюстрации к произведению И. Ходски «Воспоминания квестора», в которых художник дает живые образы. А. Бартелис рисовал карикатуры («Три монаха», 1863).

Батальные сцены принадлежат кисти Е. Тарашкевичюса и Э. Паулавичюса. Скрывшие в целях конспирации свои имена художники создали карикатуры, едко высмеивающие генерал-губернатора Муравьева-вешателя, а также картины, запечатлевшие борьбу повстанцев («Встреча у Алшяле», «Бой у Балберишкиса», «Бой у Казлу Руды», «Нападение царской армии на подразделения Мацкявичюса у Швянтибрастиса»). Р. Алекна-Швойницкис в композиции «Патруль повстанцев, 1863 г.» раскрыл связь повстанцев с крестьянством. Из художников-повстанцев, продолжавших работать в изгнании, следует назвать Ю. Беркманаса. Ему принадлежат холст «Баррикады повстанцев на поле боя», литография «Вождь повстанцев З. Сераускас в тюрьме перед смертной казнью», полотно «Доставка повстанцами писем с родины». Это ясные по композиции, тщательно детализированные картины, где ощущается атмосфера духовного напряжения.

В годы реакции, последовавшей за подавлением восстания, художественная жизнь замерла. Художники, участвовавшие в восстании, были арестованы, высланы или бежали на Запад. В Литве осталось лишь несколько художников. Были ликвидированы частная «Академия живописи» Рёмерисов, функционировавшая в Вильнюсе в 1856—1863 годах, и различные частные художественные мастерские. Литовская молодежь, к тому времени окончившая петербургскую Академию художеств, стала работать в России или Польше. Теперь художники писали преимущественно картины религиозного содержания, а также портреты и пейзажи. Лишь немногие произведения отразили жизнь литовского народа той поры. Участник национального движения Литвы И. Зенкявичюс, еще в 1850 году в Петербурге создавший галерею народных типов и портрет народного просветителя С. Даукантаса, в годы реакции, в конце 60-х годов, создает портрет литовского писателя епископа М. Валанчюса, а чтобы ввести в заблуждение царских жандармов, на обратной стороне делает надпись: «С.-Петербург 1850». Он также писал картины из народного быта («Портниха», «Девушка, черпающая воду», «Итальянец пастух, играющий на мандолине»).

В 1860-х годах сильнее стало проявляться влияние русского искусства, оно было двояким и противоречивым; с одной стороны, несло передовые идеи времени, с другой — царская администрация ориентировала местных художников на исполнение официальных портретов и религиозную живопись, нередко приглашая специально для этого и художников из России. В 1864 году на основе организованной в Вильнюсе выставки русских икон и церковной утвари была создана школа иконописцев и ювелиров, в 1866-м преобразованная в рисовальную школу, сначала имевшую производственно-ремесленный уклон. В классе живописи обучались академической манере письма, копированию и иконописи. Руководил школой И. Трутнев (см. гл. «Искусство Белоруссии»). Преподавал там и местный живописец-реалист П. Рёмерис, обращавший особое внимание на рисунок с натуры. Все более распространявшиеся в жизни и искусстве России демократические идеи заметно изменили в 70-е годы направление этой рисовальной школы. Лучшие ученики по утверждении их кандидатур петербургской Академией художеств получали право преподавать рисование и черчение в окружных школах. Вильнюсская рисовальная школа внесла немалый вклад в дело эстетического воспитания народных масс.

Из приехавших в Литву художников наиболее тесно связанными с ее культурой оказались В. Садовников, И. Трутнев и С. Воробьев. В Вильнюсе Садовников исполнял в технике акварели документально точные городские пейзажи и интерьеры («Костел Иисуса в Антакалнисе»), портреты горожан, бытовые сценки. Заметным было и творчество Трутнева. Одни его работы близки русскому демократическому искусству («Узник», «Крестьянка с ребенком на руках», «Литовская корчма», «Ярмарка Казюкаса»); в них в характерной для выпускников петербургской Академии художеств манере созданы убедительные картины быта, образы рабочего люда Литвы. Другая группа его произведений, таких, как «Конфискация поместья», «Исповедь», более далека от демократических идей.

Воробьев имел в Турмантасе небольшое имение, часто жил в Литве и писал правдивые пейзажи («Развалины Тракайского замка», «Виды Жемайтии»); за тракайские пейзажи он получил звание профессора петербургской Академии художеств.

В 70-е годы искусство Литвы испытывает определенный подъем в связи с новой революционной ситуацией в России и распространением идей национального освободительного движения. В живописи и графике формируются тенденции, отражающие борьбу крестьянства против социального и национального угнетения. Кисти неизвестного русского художника принадлежит картина «Уничтожение крепостного права в Жемайтии». Углубляются и обогащаются средства реалистического изображения. Появляются также работы последних выпускников кафедры искусства Вильнюсского университета (А. Слендзинскис), а также художников, прошедших курс обучения в Париже (П. Юрьявичюс, Д. Витковскис), в Риме (Э. Паулавичюс, Б. Русяцкас), Дрездене и Мюнхене (А. Рёмерис, Э. Рёмерис, Р. Алекна-Швойницкис, И. Милевскис), в Вене, Флоренции (А. Залескис). Однако ведущая роль в художественной жизни Литвы тех лет принадлежит воспитанникам петербургской Академии художеств.

В работах передовых художников на первый план вышла тема жизни и быта крестьянства. К ней обращался едва ли не каждый мастер. Живописцев волновали проблемы национального самосознания народа, его борьбы за свое освобождение. Они высоко ценили героизм, самоотверженность выходцев из народа; с увлечением писали они и пейзажи, раскрывая красоту родной природы, пробуждая любовь к своей земле. Таковы работы А. Жаметы, Т. Янчаускиса. Национальные ландшафты художники охотно вводили в бытовой жанр, а также в картины, посвященные крупным событиям в истории народа.

Типичны в этом смысле фигуры братьев А. и Э. Рёмерисов. В творчестве Альфредаса Рёмериса крестьянская тема занимала главное место. Художника интересовали быт, духовный мир крестьян, народное искусство («Крестьянин, работающий в поле», «Старушка, рассказывающая детям сказку» и др.). Кисть А. Рёмериса создавала искренние, правдивые картины быта. Занимался Рёмерис и портретом («Портрет матери», 1872, *илл. 227*). Характерны для его творчества тех лет рисунки, изображающие повстанцев («Повстанец 1863 года», *илл. 232*), а также карикатуры, едко высмеивающие репрессии царского режима. На одной из них, например, изображены литовцы, отправляющиеся на охоту с луками и стрелами, так как запрещалось иметь огнестрельные охотничьи ружья. Рисунки выполнены легким контуром. Эдуардас Матас Рёмерис, недолго учившийся у Зенкявичюса, тоже начал с изображения представителей литовского национального движения. Он написал портрет литовского народного поэта А. Страздаса, подчеркнув в его облике типично народные черты и живую пытливость ума *(илл. 228)*. Под влиянием освободительных идей времени художник создал ряд произведений, рассказывающих о борьбе повстанцев («Патруль», «Избушка в лесу»). В полных динамики, выразительных по колориту сценках запечатлена жизнь народа, подчеркнута его исконная связь с природой. Полотна «У корчмы», «Перед вокзалом» критикуют основы социального строя. Лиричные, задушевные пейзажи Э. Рёмериса передают особенности литовской природы («Заснежено»).

228. Э. Рёмерис. Портрет литовского народного поэта А. Страздаса. 1863 г.

Творчество художников романтического направления М. Андриолли и К. Алхимавичюса (Альхимовича) одинаково значительно как для Литвы, так и для Польши. Андриолли родился в Вильнюсе, учился в московском Училище живописи, ваяния и зодчества и в петербургской Академии художеств, совершенствовал мастерство в Италии, в 1861 году на выставке в Риме

229. А. Слендзинскис. Нищий. 1876 г.

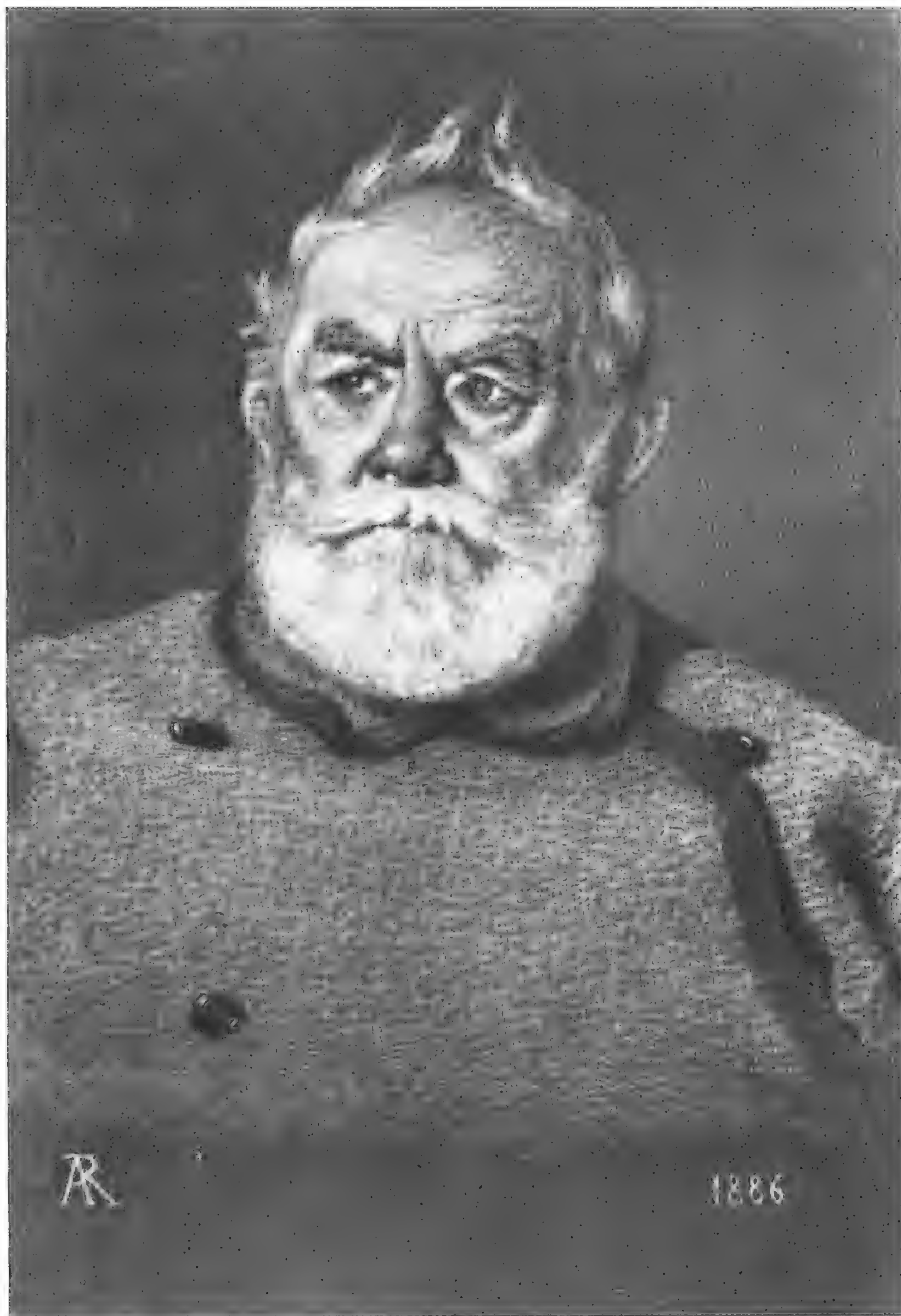
получил серебряную медаль. Как участник восстания 1863—1864 годов был сослан в Вятку, после амнистии (без права возвращения на родину) в 1871 году поселился в Варшаве. Занимался живописью и графикой, много и охотно иллюстрировал произведения польских поэтов, воспевающие преданность литовского народа отчизне (А. Мицкевич «Конрад Валленроде», «Гражина», «Пан Тадеуш», И. Крашевскис «Кунигас»), создавал станковые композиции и картины, которые подкупают фантазией, динамикой и изяществом рисунка.

Андриолли много ездил по Литве, рисовал пейзажи, бытовые сцены, народные типы, зарисовывал и собирал образцы народного искусства. Будучи непосредственным участником восстания, запечатлел сцены из жизни и борьбы повстанцев: «Поход повстанцев», «Отдых повстанцев», «Смерть Л. Нарбутаса», «Допрос повстанца». Часть этих работ ему удалось переправить за границу. Они пропитаны романтическим пафосом, проникнуты ощущением драматизма происходящего, усиленного эффектами умело использованной светотени. Образы повстанцев полны жизни, энергии. В 1876 году Андриолли исполнил шесть картонов для художественного альбома «Женщины русских писателей» (СПб., 1879), где запечатлел образы героинь русской классики. Особенно же занимали художника исторические сюжеты героического характера: «Бой литовцев с крестоносцами около Вильнюсской стены», «Смерть Кейстутиса», «Вылазка повстанцев», «Гедиминас строит Вильнюсский замок» (1882, *илл. 233*). Это исполненные на больших картонах тушью и гуашью эффектные, полные динамики, а подчас и излишнего пафоса рисунки, а также литографии.

Жизненная и творческая судьба К. Алхимавичюса (Альхимовича) также тесно сплетена с Литвой, Польшей, отчасти — Белоруссией (см. гл. «Искусство Белоруссии»). В ранние годы сильное влияние на него оказала творческая индивидуальность вильнюсского художника К. Русяцкаса. Попав в 1870 году в Варшаву (после сибирской ссылки, которую он отбывал как участник восстания 1863 г.), Алхимавичюс посещал рисовальную школу В. Герсона, находившуюся в ведении петербургской Академии художеств, а затем учился в мюнхенской Академии (окончил в 1875 г.). В Мюнхене и Париже приобрел известность преимущественно картинами из истории литовского народа («Похороны Гедиминаса», «Нападение крестоносцев на Пиленайский замок», «Лиздейка»). Они строго построены, обладают спокойной композицией и неярким колоритом, хотя иные и страдают внешней эффектностью и салонностью. Больше живой непосредственности в жанрово-бытовых полотнах Алхимавичюса, таких, как «Жатва ржи в Литве», «Дворянин и крестьянин», «Внутренний вид литовской хаты». Художник создал также пейзажи Литвы и иллюстрации к произведению И. Крашевскиса «Витолио Раудос», посвященному жизни древних литовцев. В 1888 году в Вильнюсе была организована выставка Алхимавичюса.

230. З. Петравичюс. Пастушка. 1912 г.

231. В. Слендзинскис. Старушка, вдевающая нитку. 1860 г.



232. А. Рёмерис. Повстанец 1863 года. 1886 г.

Представитель Вильнюсской художественной школы Александр Слендзинскис изображал сцены из жизни бедноты («Нищий», *илл. 229*, «Нищий обедает», «Нищий на кладбище»); идейная направленность его творчества близка русским передвижникам. (В 1873 г. в Вильнюсе были показаны 1-я, а в 1879 г.— 2-я выставки передвижников.)

Среди литовских художников носителями идей русских революционных демократов в основном являлись мастера, учившиеся в России: В. Слендзинскис (Слендзинский), Н. Сильванавичюс (Силиванович), С. Богушас-Сестщенцевичюс (Богуш-Сестрженцевич), Ю. Балзукявичюс, Б. Русяцкас. В. Слендзинскиса интересуют житейские будни. Его композиции отличаются тщательной детализацией, точным рисунком, серовато-коричневым колоритом, оттененным эффектами света («Литовские дети», «Старушка, вдевающая нитку», *илл. 231,* «Сиротка»). Успешно выступал Слендзинскис также в жанре портрета: «Автопортрет» (1862), «Портрет Гульбицките-Станкявичене» (1887). Нашли в творчестве Слендзинскиса и идеи национального освобождения («Кейстутис встречается с Бируте»). Б. Русяцкас работал маслом, акварелью и пастелью, писал в основном пейзажи («Бернардинское кладбище в Вильнюсе»), бытовые сцены и портреты. Тщательно проработан автопортрет 1852 года, отмеченный романтическими чертами.

Н. Сильванавичюс (см. гл. «Искусство Белоруссии») жил и работал в Литве и Петербурге; его интересовали типы литовского народа («Пастух из Швенчёниса», «Литовка из Приенай», «Узник»). В творчестве Богушаса-Сестщенцевичюса наиболее интересны рисунки пером, изображающие различные стороны крестьянского быта, выполненные живым, разнообразным штрихом (см. главу «Искусство Белоруссии» и раздел об искусстве начала XX в. в настоящей главе). В конце XIX века славились портреты З. Лунчевскиса.

Любовь к родной природе оживала в пейзажах А. Жаметы, Ю. Маршевскиса, П. Юръявичюса, Т. Янчаускиса. Литовские художники часто вводили пейзажные панорамы в бытовой жанр (П. Юръявичюс «Процессия в вильнюсских кальвариях», Ю. Балзукявичюс «По засеянному ржаному полю», 1875).

Станковая скульптура представлена в те годы преимущественно портретными бюстами и медальонами. Живые образы крестьян и близких друзей запечатлены в работах А. Рёмериса («Деревенский мальчик», «Бюст старика», медальон с изображением жены Ванды). Медали с выразительными портретами создавал Б. Яцунскас. С именем Болеслава Балзукявичюса связано развитие жанровой скульптуры («Пастушки»). Композиции на темы истории, окрашенные в романтические тона, создавала Е. Скирмонтиене. Таков горельеф «Основатель Вильнюса Великий князь Литвы Гедиминас». Этой работе свойственны известная суховатость и графичность решения. В разных жанрах работал Г. Дмахаускас. Вынужденный после восстания 1830—1831 годов эмигрировать, он жил под псевдонимом Д. Саундерс в Филадельфии и Вашингтоне, для здания Конгресса в Вашингтоне создал ряд бюстов прогрессивных политических деятелей, группу «Гарибальди с воинами», медальоны с портретами декабристов. В 1860 году возвратился в Литву и работал в жанре портрета (портреты И. Заливскиса, М. Балинскиса) и мемориальной скульптуры (памятник Барбаре Радвилайте). Погиб во время освободительного восстания 1863 года.

Во многих портретных бюстах и медальонах И. Остраускаса, Р. Слизениса, В. Свентицкиса запечатлены общественные и культурные деятели, однако этим работам недостает глубины и психологизма.

Для мемориальной скульптуры Литвы тех лет характерны надгробные памятники — на кладбищах и в костелах. Достойны внимания фигуры (преимущественно из песчаника), созданные Ю. Казлаускасом, Б. Яцунскасом и безымянными мастерами, решенные по канонам мемориальной академической скульптуры. Для костелов нередко создавались портретные статуи и бюсты. Таковы статуя Йонаускиса (автор Ю. Казлаускас) в Каунасе, статуи Р. и Е. Тизенгаузов (скульптор О. Кениг) в Рокишкисе, бюсты епископа А. Р. Андзевичюса (автор А. Филиповскис) в Вильнюсском кафедральном соборе и И. Огинскиса (скульптор А. Катаев) в Ретавасе. Очень популярны были также барельефы с эпитафиями (барельеф с

233. М. Андриолли. Гедиминас строит Вильнюсский замок. 1882 г.

234. А. Жмуйдзинавичюс. Неман перед грозой. 1917 г.

изображением Ермана — автор Ю. Казлаускас, Каунас; А. Одынца, скульптор Я. Рудницкис, Вильнюс; Тизенгаузов — разных скульпторов в Рокишкисе).

Особую область литовской пластики составляла рельефная и круглая скульптура, существовавшая в синтезе с архитектурой. Часто фасады многоквартирных домов и особняков Вильнюса и Клайпеды украшены богатыми фризами с гирляндами или великолепными, импозантно скомпонованными изваяниями в виде фигур, бюстов, голов, в которых много живой наблюденности и конкретности. В интерьерах также нередко присутствуют фигурные и орнаментальные украшения, удачно связанные с архитектурой. В этой области успешно проявил себя Ю. Казлаускас.

Прикладное декоративное искусство находит в те годы широкое применение. Процессы изготовления изделий во многом механизируются; в различных районах основываются крупные и мелкие предприятия художественной промышленности. Большое развитие получают изделия из дерева. Особенно заметным это становится в мебельной промышленности, налаживается также производство выездных саней, карет. Преобладает стиль бидермейер, несколько позже широко используются элементы неоготики и неорококо. Для украшения дверей, а также деталей алтарей, амвонов применялась рельефная резьба в виде масок, растительных и геометрических мотивов.

Популярными были изделия из цветного металла: всевозможные светильники, столовая посуда. Декоративные элементы в стиле необарокко и неоготики украшали также предметы, отчеканенные из железа либо отлитые из чугуна (лестничные перила, балконы, ворота, ограды мемориальных памятников).

Фабричная керамика в основном состояла из посуды и изразцов. В форме посуды иногда использовались простые народные мотивы, иногда же формы усложнялись, восходя к образцам металлической посуды. Излюбленной была серовато-коричневая глазурь; керамика украшалась потеками глазури красных, желтых и синих оттенков. В декорировке изразцов приме-

нялись геометрические, растительные и фигурные мотивы итальянского Ренессанса, а иногда и других стилей. Орнаментальные изразцы нередко были рельефными, с точным, сухим, относительно простым узором. Изразцы же, украшавшие карнизы, щиты, углы, отличались более сложными декоративными композициями, в которые часто включались фигуры. Особенно изящны и тщательно выполнены изразцы скульптора С. Целинскиса. Несколько небольших стекольных фабрик выпускало бесцветные прозрачные либо коричневые и зеленые фужеры разнообразной формы, немного тяжеловесные, но импозантные бокалы, рюмки, штофы, аптечную посуду, декоративные детали для люстр. В Вильнюсе мастерская П. Пузинаса изготовляла орнаментальные и сюжетные витражи, довольно сложные по рисунку и цвету.

По-прежнему существовали ткацкие и вязальные ремесла, куда проникал машинный способ производства, равно как и в мастерские художественной вышивки праздничной и церковной одежды, расположенные в различных районах. В декорировку изделий все шире входили мотивы, отвечавшие вкусам времени.

В начале XX века Литва оставалась под гнетом царизма. Царская администрация продолжала контролировать важнейшие процессы, происходившие в культурной и художественной жизни, ущемляя рост национального искусства, особенно его прогрессивных тенденций. Тем не менее художественная жизнь и само искусство Литвы в начале XX века приобрели по сравнению с прошедшим столетием такие особенности, которые ознаменовали наступление нового этапа. Этот этап был тесно связан с переменами в общественной жизни и особенно — с подъемом национально-освободительного движения. Уже 1904 год принес литовскому народу отмену запрета печати на литовском языке и свободу деятельности национальных общественных организаций.

Национальная буржуазия, вступая «в реакционные сделки с буржуазией угнетающей нации» [109], разумеется, стремилась отвлечь внимание художников от социальных вопросов, от революционной борьбы. Порою эти стремления увенчивались успехом и порождали в их творчестве субъективизм, мелкотемье, сентиментальный романтизм. В то же время начало XX века отмечено широким распространением в художественной среде патриотических идей и чаяний. В начале столетия начинают действовать несколько художественных организаций, целью которых, подобно аналогичным организациям в Петербурге, Москве и других городах, было активизировать творческую жизнь. Они устраивали выставки, концерты, стремились развить художественные вкусы общества. Эти объединения в силу местных условий чаще всего формировались по признаку национальной принадлежности.

В художественной жизни начала XX века большое значение имела деятельность группы молодых художников, тесно связанных с крестьянской средой, которая в конце XIX — начале XX века являлась в Литве важной силой национально-освободительного движения. Это поколение художников с горечью сознавало, что гнет царизма нанес национальному искусству тяжелый ущерб. Задачи возрождения и развития литовской

235. А. Жмуйдзинавичюс. Портрет археолога Т. Даугирдаса. 1910 г.

культуры, утверждение ее полноправия были для этих художников главной целью. Однако реальные условия для ее осуществления появились лишь после революции 1905 года.

В 1906 году по инициативе художников П. Римши, А. Жмуйдзинавичюса и ряда общественных деятелей в Вильнюсе был образован Организационный комитет, усилиями которого в начале 1907 года открылась Первая литовская художественная выставка. На выставке были представлены произведения главным образом тех художников, которые стремились возродить национальную культуру и искусство. Желая подчеркнуть свою духовную общность с литовским народом, организаторы выставок включали в экспозицию многочисленные образцы народного искусства. Первая выставка оказалась также подготовительным шагом на пути к Литовскому художественному обществу, учреждение которого состоялось 2 сентября 1907 года.

Подобно русскому и польскому Обществу поощрения художеств, Литовское художественное общество объединило не только художников, но и сочувствовавших их деятельности представителей интеллигенции: журналистов, врачей, писателей и т. п. Обществом руководило правление, во главе его стояли А. Жмуйдзинавичюс, М.-К. Чюрлёнис, П. Римша и другие. Общество объединило литовских художников, большинство из которых только начинали свой путь, учась в разных городах России, Польши, Германии, Франции. Общество оказывало им материальную помощь, уделяло

236. И. Трутнев. 1905 год в Вильнюсе. 1905—1907 гг.

внимание популяризации как профессионального, так и народного литовского искусства. В течение 1907—1914 годов обществом было устроено 8 выставок. В них приняло участие около 30 художников, экспонировалось более тысячи произведений живописи, скульптуры, графики, прикладного искусства, архитектурных проектов. Выставки проводились главным образом в Вильнюсе, а также в Каунасе и Риге.

Возникли в Вильнюсе и объединения художников и любителей искусства других национальностей: русских, евреев, белорусов; их деятельность также имела прогрессивное значение в развитии художественной культуры Литвы. Первой такой организацией явился Виленский художественный кружок, существовавший с конца 1901 по 1904 год. Члены кружка устроили две художественные выставки (1902 и 1903 гг.), на которых были представлены работы не только литовских, но и ряда петербургских художников. В период революции 1905 года деятельность кружка прекратилась.

Определенный вклад в развитие искусства Литвы внесло основанное в 1908 году Виленское художественное общество. В своей деятельности оно продолжало традиции Виленского художественного кружка. Такая преемственность определялась как составом участников обеих организаций, так и схожестью задач. Общество объединяло живших в Литве художников и любителей искусства разных национальностей, поощряло их творческую деятельность. Оно создавало ячейки изобразительного искусства, музыки, театра, устраивало художественные выставки, концерты. До 1915 года, когда, в связи с оккупацией Вильнюса германскими войсками, деятельность общества прекратилась, оно устроило 7 выставок, в которых, кроме вильнюсских, участвовали также художники из Петербурга, Москвы, Минска. На Первой весенней выставке общества (1909) экспонировались произведения и членов Литовского художественного общества: М.-К. Чюрлёниса, А. Жмуйдзинавичюса, П. Римши.

Изобразительное искусство Литвы начала XX века, развитию которого способствовали художники разных поколений, различных национальностей и культурных традиций, несло в себе не только многоликие идейно-эстетические тенденции, но и реализовалось в весьма несхожих друг с другом стилистических формах. В нем скрещивались черты характерного для конца XIX века бытового реализма с отзвуками импрессионизма и постимпрессионизма. В определенном круге работ заметно проступили также черты символизма и модерна.

В творчестве художников Литвы, как и во второй половине XIX века, преобладали камерные формы: небольшого формата пейзажи, портреты, жанровые картины, бюсты, рельефы. Работ монументального или декоративного характера ни в области живописи, ни в области скульптуры не было. Такое положение объясняется отсутствием значительных государственных или частных заказов, а также утратой традиции коллекционирования произведений искусства у состоятельной части населения. Трудно восстановить и творческие биографии многих мастеров искусства: большинство произведений художников Ю. Балзукявичюса, С. Богушаса-Сестщенцевичюса, П. Калпокаса, И. Мацкявичюса, З. Петравичюса, И. Шилейки, А. Варнаса, И. Трутнева и других утеряно. Мало сохранилось и откликов современников на их деятельность.

Ведущее место в литовском изобразительном искусстве начала XX века занимала живопись. В ней явственнее всего проявились характерные особенности искусства Литвы данного периода, равно как обнаружились сложность, противоречивость идейно-общественных стремлений и творческих поисков художников.

Картины бытового жанра чаще всего создавали живописцы, художественное образование и творческие склонности которых были связаны с традицией русской жанровой живописи второй половины и конца XIX века. Прежде всего следует упомянуть руководителя рисовальной школы в Вильнюсе И. Трутнева, о котором речь шла выше, а также художников младшего поколения: З. Петравичюса, И. Мацкявичюса, С. Богушаса-Сестщенцевичюса и других.

К значительным произведениям исторического и бытового жанра из числа сохранившихся следует отнести картину Трутнева «1905 год в Вильнюсе», в которой отразились непосредственные впечатления очевидца событий 1905 года *(илл. 236)*. Известная суховатость рисунка картины компенсируется в определенной мере ее композицией, передающей бурную атмосферу дней революции. Рядовые жители города наблюдают за развернувшимися на их глазах драматическими событиями. Взволнованные подростки, испуганные дети, обеспокоенные старики и женщины —

237. И. Шилейка. Портрет женщины из Баварии. 1911 г.

238. П. Калпокас. Зима в Швейцарии. 1915 г.

активные наблюдатели невидимой зрителю сцены, происходящей на улице. Выражение лиц, характер жестов, мимики свидетельствуют о сочувственном отношении художника к происходящему.

Эта картина и ряд других не сохранившихся произведений Трутнева, изображавших типы и убогую жизнь тружеников города, дают право предполагать, что революционные события начала века укрепили в творчестве художника демократические тенденции.

Художников младшего поколения меньше волновали острые социальные темы; они стремились обогатить бытовой жанр новыми чертами, сообщить ему лиричность. Поиски красоты, поэтичности в будничных явлениях жизни — одна из характерных особенностей жанровой живописи того периода. Пейзаж приобретает все большее значение в картинах бытового жанра, психологическая характеристика персонажей в них все заметнее определяется состоянием природы. Однако результаты поисков не были равноценными. Например, в картинах И. Мацкявичюса и А. Жмуйдзинавичюса жанровые мотивы часто бывали случайными, малосодержательными, а стремление этих художников к поэтичности порою приобретало черты приукрашенности, сентиментальности.

Отмеченные подлинной лиричностью композиции создавал З. Петравичюс. Правда, творческая деятельность этого живописца в начале века была теснее связана с художественной жизнью России, нежели Литвы. Окончив петербургскую Академию художеств (1890) вольнослушателем, Петравичюс до 1913 года оставался в Петербурге, лишь в летние месяцы приезжая в родную деревню. В 1890—1892 годах он участвовал в деятельности Товарищества передвижных художественных выставок, а с 1895 постоянно экспонировал свои картины на выставках Санкт-Петербургского общества художников. На полотнах Петравичюса чаще всего изображались крестьяне и привычные ландшафты. Из раннего творчества художника нам известны

239. М. Чюрлёнис. Из цикла «Весна». 1907—1908 гг.

240. М. Чюрлёнис. Райгардас. Центральная часть триптиха. 1908 г.

только две картины: «Пастушка» (1912, *илл. 230*) и «Лошади с бороной»; в этих работах отчетливо сказался демократический характер творчества Петравичюса. Сюжеты картин простые, композиция незамысловата и несколько статична. Тщательный рисунок, четкая манера письма, сероватая гамма колорита создают картины жизни, полные сдержанного лиризма.

Литовские живописцы начала XX века, работавшие преимущественно в области пейзажа и портрета, старались выявить характеры современников, настроение природы. По сравнению с художниками второй половины XIX столетия они эмоциональнее воспринимали действительность, стремились к большей яркости, звучности, выразительности колорита.

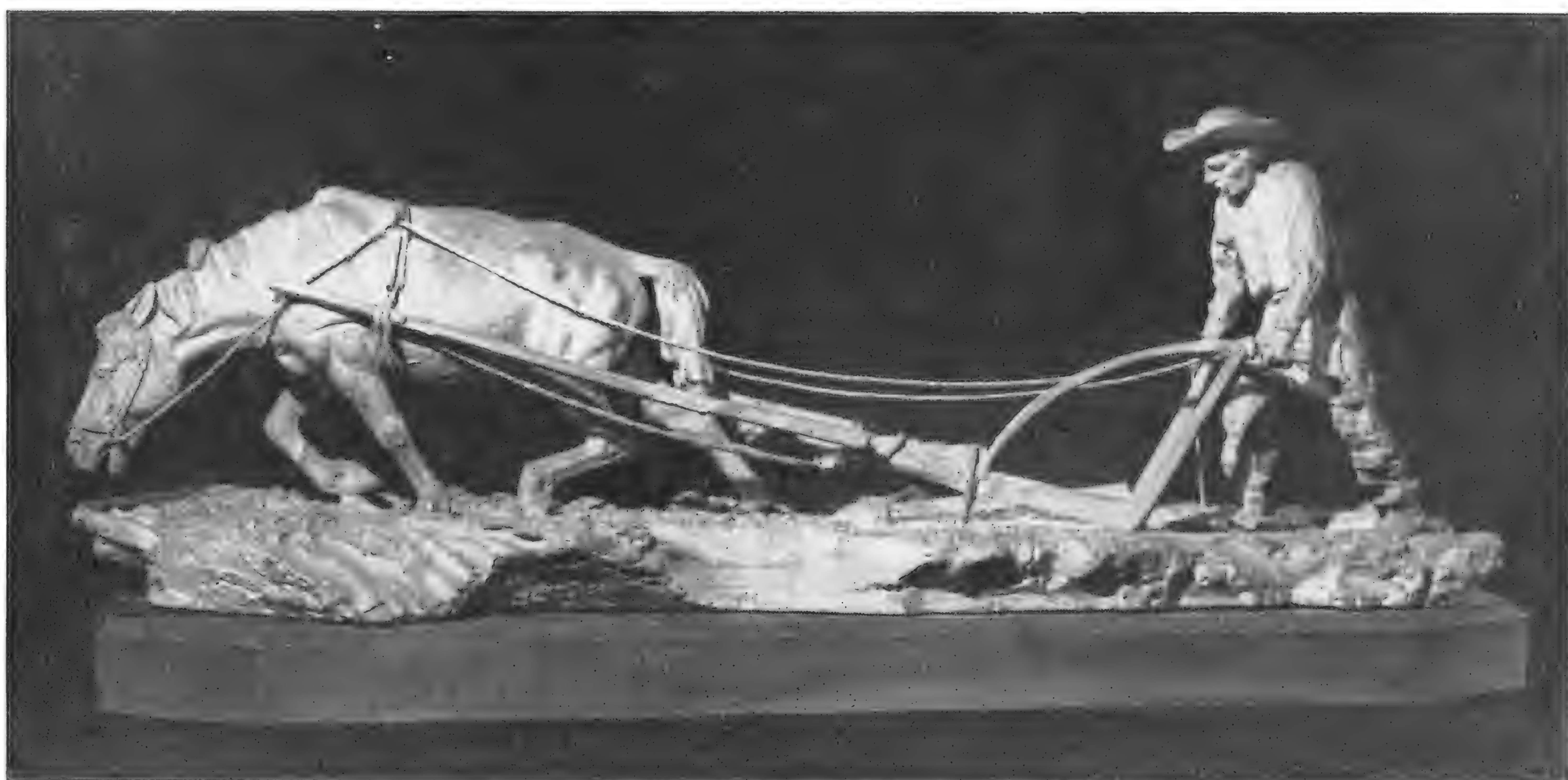
В пейзажах А. Жмуйдзинавичюса, активного участника общественной и культурной жизни Литвы, зазвучали романтико-патриотические ноты. Творческую деятельность он начал со скромных, несколько наивных жанровых композиций, пейзажных этюдов и натюрмортов. Во втором десятилетии века им были написаны наиболее значительные для раннего периода полотна: «Дзукская деревенька», «Несчастный край» (оба — 1910), «Берег Немана» (1912), «Нерис у Вильнюса» (1916), «Неман перед грозой» (1917, *илл. 234*) и другие. Жмуйдзинавичюс любил изображать живописные берега Немана и Нериса, крестьянские усадьбы, освещенные заходящим солнцем, курганы, навевающие мысли о романтическом прошлом, и т. п. Он

241. М. Чюрлёнис. Соната Моря. Финал. 1908 г.

242. П. Римша. Матушка. 1910 г.

применял чистую и теплую цветовую гамму, наполнял пейзажи идиллическим спокойствием, тишиной, ощущением уюта. Жмуйдзинавичюс создал и ряд портретов представителей литовской интеллигенции. Лучшим среди них является «Портрет археолога Т. Даугирдаса» (1910, *илл. 235*). В нем художнику удалось преодолеть свойственную его другим портретам известную статичность и суховатость. Археолог изображен на пленэре. На его приветливо улыбающееся лицо падают теплые лучи солнца. В портрете выражены порывистая эмоциональность и обаятельность Даугирдаса. Живая непосредственность присуща и портретным этюдам художника: «Дремлющий скульптор П. Римша», «Жена художника» (оба — 1910) и другие.

Более декоративны пейзажи воспитанника краковской и женевской художественных академий А. Варнаса. До 1913 года художник жил в Польше (сначала в Кракове, затем — в Закопане), поэтому в его картинах чаще всего изображена природа Южной Польши, особенно Карпаты. Писал он и портреты, нередко придавая им аллегорический смысл. Таков, например, групповой портрет (автопортрет художника с женой), названный им «На волнах жизни» (1912). Тесно прижавшиеся друг к другу люди изображены на фоне бушующего моря, они словно борются с враждебной стихией. Аллегорический смысл картины подчеркнут стремительностью движения фигур, решительностью характеров персонажей и, наконец, темным, холодным колоритом, оттененным звучными аккордами цвета. Монументальностью художественного решения, яркостью психологической характеристики отличались и другие портреты художника: «Житель гор» (1911), «Портрет писателя И. Машётаса» (1913).



243. П. Римша. Пахарь. 1907 г.

Для пейзажей П. Калпокаса характерна мажорная красочность. На формирование его творчества определенное влияние оказали колористические искания латышских и немецких художников, с которыми Калпокас ближе познакомился во время учебы в студии Я. Валтера (около 1897—1898) и в Мюнхене (1905—1908). Сохранились лишь немногие ранние работы Калпокаса, созданные уже во втором десятилетии нынешнего века. Живя в Швейцарии, а позднее в Италии, художник рисовал покрытые снегами вершины Альп («Зима в Швейцарии», 1915, *илл. 238*), гористое побережье Адриатического моря и живописные поселения у подножия гор. Живопись этих картин красочна, сочна: в одних она привлекает спокойной, холодноватой цветовой гаммой, в других — звучными аккордами. Наблюдательность художника, его способность ощущать гармонию красок заметны и в этюдах.

Ранние пейзажи и портреты И. Шилейки (*илл. 237*), воспитанника художественной школы в Чикаго и Академии художеств в Мюнхене, известны главным образом по фотографиям и отзывам печати. Они отличались строгой архитектоникой композиции, широкой, хотя и несколько жестковатой манерой письма, спокойным колоритом белесовато-зеленоватой гаммы. Природа в пейзажах Шилейки, ее обобщенно-декоративные формы словно застыли в строгом спокойствии («Нямунас», «На берегу Нямунаса», обе — 1914).

Правдивые, реалистические, хотя и довольно скромные по художественному уровню этюды мотивов Вильнюса и его окрестностей создавали Ю. Балзукявичюс, И. Рибаков, С. Яроцкий, Л. Антокольский и другие.

Наиболее яркое явление в изобразительном искусстве Литвы начала XX века — творчество М.-К. Чюрлёниса. Чюрлёнис окончил Варшавский музыкальный институт (1893—1899) и Лейпцигскую консерваторию (1901—1902) и создал ряд значительных музыкальных произведений. Однако наиболее полно его творческая натура раскрылась в изобразительном искусстве — живописи и графике. В бытность в Варшаве Чюрлёнис посещал класс рисования (1902—1904), затем учился в только что открытой Варшавской художественной школе (1904—1906). Здесь им были написаны ранние картины и циклы, в символических образах которых воплощены мысли о фатальности исторических процессов (циклы «Потоп», «Похороны», «Буря»), ощущается таинственность, одухотворенность природы («Покой», «Лес», «Видение»). Такие картины, как «Вечер», «Ночь», «Силуэты», окутаны настроением тревоги и смутных грез.

Рано проявившиеся в творчестве Чюрлёниса черты романтизма, символизма и стиля модерн определялись художественными и философскими интересами художника.

Чюрлёнис живо интересовался общественной и политической жизнью своего времени и с большим сочувствием отнесся к событиям 1905 года.

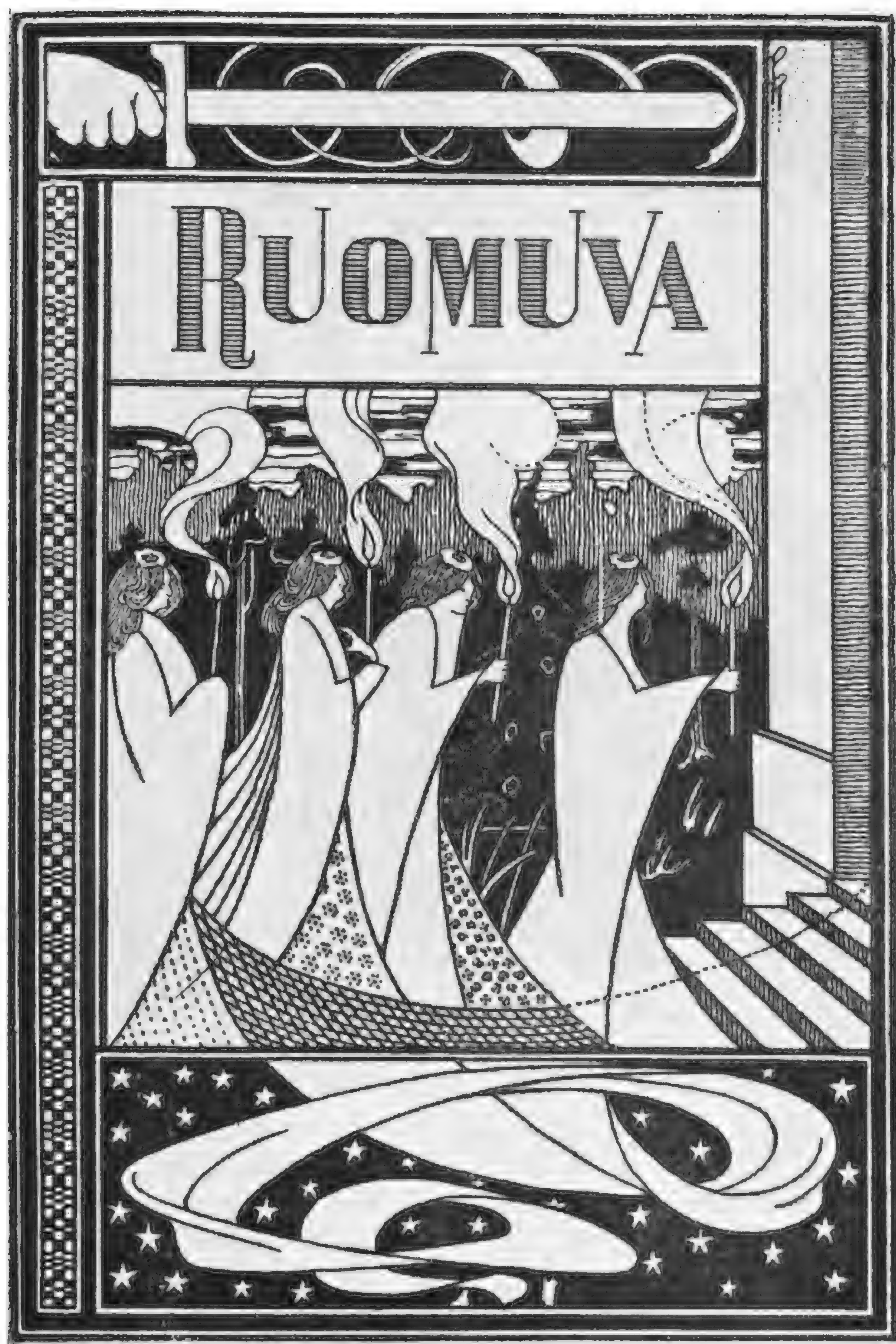
Чюрлёниса влекло и восхищало все по-настоящему талантливое и содержательное, но особенно он любил музыку И.-С. Баха и композиторов-романтиков — Р. Вагнера, Р. Штрауса, Г. Берлиоза, увлекался писателями романтического и символического направления: А. Мицкевичем, Ю. Словацким, В. Гюго, Э. Т. А. Гофманом, Ф. М. Достоевским, Д. С. Мережковским, Л. Н. Андреевым, Э. По, любовался картинами

244. К. Склерюс. Портрет эстонца. 1916 г.

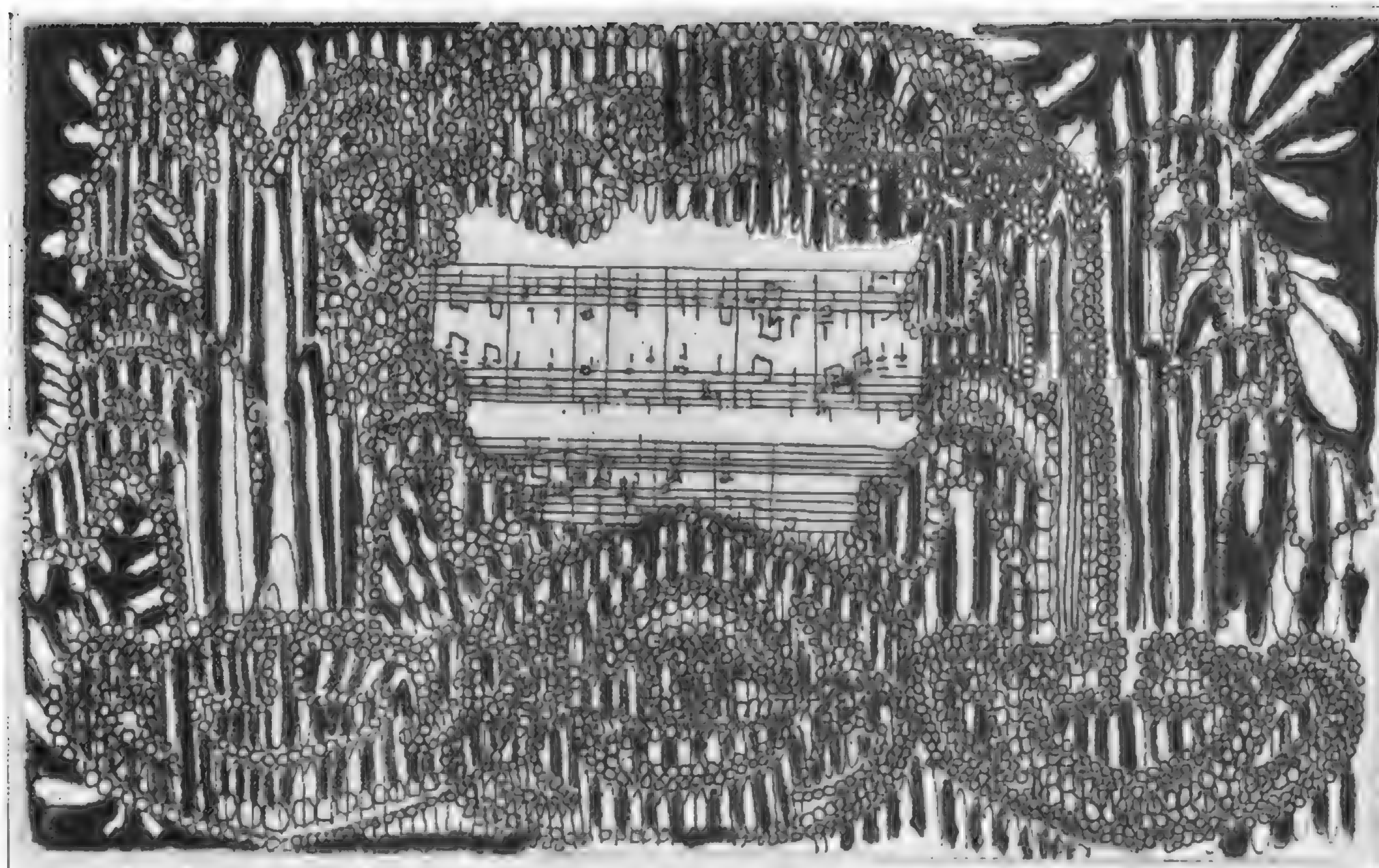
художников-символистов: А. Бёклина, П. Пюви де Шаванна, Ф. Штука и других. Художник интересовался также астрономией и космогонией, религиями восточных народов, гипнозом, изучал философские учения и психологические теории конца XIX века (Ф. Ницше, Дж. Рёскин, В. Вундт). В итоге у него сложилось своеобразное художественное миропонимание, в котором ощущение одухотворенности вселенной сплеталось с благоговением перед красотой природы, а также верой в общественную значимость и исцеляющую миссию искусства.

Наиболее продуктивными в творчестве Чюрлёниса были 1907—1909 годы. До конца 1908 года он жил в Вильнюсе, активно участвуя в деятельности литовских культурных организаций, возглавляя Литовское художественное общество, затем переселился в Петербург, где сблизился с М. Добужинским, А. Бенуа, К. Сомовым и другими представителями объединения «Мир искусства»; его картины экспонировались в «Салоне 1908—1909 гг.», устроенном С. Маковским, и на выставках Союза русских художников. Материальные затруднения вынудили художника вернуться в Литву.

Изобразительное творчество Чюрлёниса в эти годы чрезвычайно разнообразно по тематике, образным решениям, мыслям и настроениям. Большинство картин невелики по формату, выполнены пастелью или темперой на бумаге. Специфичность образного мышления музыканта-композитора, его склонность к отвлеченному философско-эмоциональному восприятию действительности определили характер создаваемых Чюрлёнисом картин. В них художник размышлял о смысле жизни, воспевал благородные чувства и стремления человека, пытался проникнуть в тайны природы и кос-



245. П. Римша. Заглавный лист к книге Видунаса «Вечный огонь». 1912 г.



246. М. Чюрлёнис. Виньетка к сборнику народных песен. 1909 г.

моса. Все это в известной мере сближало его с виднейшими представителями символизма и модерна, хотя искусство Чюрлёниса и отличается неповторимой оригинальностью, яркой самобытностью.

Сопоставление в его произведениях метафорических обобщенных мотивов природы, условных фигур, причудливой архитектуры создает впечатление таинственного величия вселенной («Рекс», «Гимн», «Жертва», «Соната звезд»), говорит о дерзновенности разума человека, могучей силе его чувств («Дружба», «Истина», триптих «Мой путь»). В ряде работ оживают надежды на светлое будущее Литвы («Весть», «Прошлое», «Сказка королей», «Жертвенник»). Некоторые произведения имели характер волшебных видений («Замок», «Крепость», триптих «Путешествие королевича», цикл «Сказка»).

Художественный язык Чюрлёниса отличается некоторой условностью, графичностью, декоративностью. Он охотно использует силуэт, иногда — тонкий контур, пространственные планы выявляет едва заметными градациями или валерами прозрачных тонов тускловатой, чаще всего холодной цветовой гаммы. Изобразительная техника Чюрлёниса не отличается виртуозностью, скорее ей присуща некоторая наивность, которая на особый лад сочетается со стройностью и цельностью произведения. Несмотря на фантастический характер многих решений Чюрлёниса, в их основе лежали живые наблюдения действительности. В ряде произведений, например в триптихах «Райгардас» *(илл. 240)* и «Лето», в картинах «Жемайтийское кладбище» и «Литовские кресты», художник изобразил конкретные виды, главным образом окрестности родных мест — Друскининкай Жемайтийского края. Обобщая природные формы, подчиняя их определенному ритмическому строю и сдержанному колориту, художник воплотил неброскую красоту и слегка печальную поэзию литовских ландшафтов.

С именем Чюрлёниса связан тип «циклического пейзажа», в котором воплощен извечный круговорот стихийных процессов природы. В метафорических образах цикла «Зима» запечатлен процесс становления этого времени года. Произведения цикла выдержаны в серо-синеватой гамме, сочетающей едва уловимые тональные градации прозрачных валеров с пастозными ударами и пятнами кроющего цвета. Цикл «Весна» (*илл. 239*) состоит из четырех картин, последовательность которых, так же как и в цикле «Зима», достоверно не установлена. Но в целом весеннее настроение раскрывается в них определенно и ярко. Поэтические образы цикла — стройная башня с колоколами на фоне покрытого пушистыми облаками неба, груды тающего снега на задворках, низвергающиеся с холма водопады, бурными потоками омывающие усыпанное цветами стройное деревце,— воплощают мысль о живительном пробуждении природы и словно доносят до нас дуновение весеннего ветра.

Величавые образы вселенной воплощены в цикле «Знаки зодиака». Основная его тема — летнее ночное звездное небо. В качестве сюжетной канвы художник использовал знаки зодиака и мифы, связанные с созвездиями, своеобразно их толкуя. Мифологические образы приобретают здесь значение символов, обозначающих этапы движения земного шара по эклиптике. В композициях преобладают фронтальные построения,

247. Ансамбль жилых домов на площади Лукишкес (ныне площадь Ленина). 1911—1913 гг. Вильнюс

мерный ритмический строй и характерный для художника холодный, тускловатый колорит.

Оригинальны по художественной структуре и циклы, названные автором сонатами, прелюдами, фугами. Тенденции к музыкальности образов сближают их с творчеством ряда известных художников конца XIX — начала XX века (Дж. Уистлера, О. Бердслея, Г. Климта, О. Экмана), которые также с помощью фантастических сюжетов и определенной стилизации форм пытались сообщить своим образам музыкальную гармонию или искали синтеза разных видов искусств. В своих живописных сонатах, прелюдах и фугах Чюрлёнис, будучи талантливым композитором, изобретательно, с художественным тактом применил некоторые принципы структуры соответствующих жанров музыки. «Музыкальные» циклы Чюрлёниса обычно складываются из двух, трех или четырех частей, где тема решена в определенном образном и ритмическом развитии. Наиболее выразительны 1-я соната («Соната Солнца», 1907), 2-я («Соната Весны», 1907) и 5-я («Соната Моря», 1908, *илл. 241*). В них воплощены яркие образы стихийных процессов и настроений природы, восхищение ее живительной силой и гармонией, пробуждаемыми ею благородными порывами.

Творческие открытия Чюрлёниса никогда не лежали в сфере чисто формального эксперимента, он всецело исходил из впечатлений, мыслей, эмоций, почерпнутых в жизни, природе. Стилизуя и упрощая реальные формы, применяя аллегорические образы, условные решения, художник стремился к обобщенному раскрытию жизненных явлений, к философской глубине произведений, а также к эмоциональной и декоративной выразительности целого.

Творчество Чюрлёниса получило широкую известность и признание. Ромен Роллан видел в его работах «новый духовный континент» [110]. М. Горького восхищали музыкальная живопись, мечта, романтика Чюрлёниса [111].

Особое место в художественной жизни Литвы занимало творчество Ф. Рушица, во многом связанное также с Польшей и Белоруссией (см. гл. «Искусство Белоруссии»). Рушиц глубоко любил вильнюсский край, особенно Вильнюс; его природа, история, люди, их быт питали его творчество, в художественной жизни

248. Крест. Работа народного мастера В. Свирскиса. Вторая половина XIX в.

Вильнюса он активно участвовал. Особенно известен Рушиц как автор романтических пейзажей, в которых заметно влияние А. Куинджи — его учителя по петербургской Академии художеств. Определенное воздействие на формирование творческих склонностей Рушица оказали также художники-символисты второй половины XIX века: А. Бёклин, М. Клингер и другие. Однако Рушиц сумел сохранить свое творческое лицо. Образы лучших картин художника — «Водяная мельница зимой» (1897), «Земля» (1898), «Кревский замок» (1899), «Баллада» (1899), «Вечер на Вилейке» (1900), «Осень» (1901), «Игры в ночь св. Иоанна» (1902), заимствованы из окружающей природы. Они отличаются монументальностью, смелыми ракурсами, высокой линией горизонта, крупными членениями масс, беспокойным ритмом линий, холодным колоритом, пастозностью мазков. В них переданы острое восприятие художником материальности, весомости предметов, эмоциональная напряженность, ощущение витальных сил природы. Есть в творчестве Рушица также лирические, воплощающие радостное весеннее пробуждение природы образы («Дом в Богданове», 1901; «Весна», 1907; «Луч света», 1907).

С 1908 года, поселившись постоянно в Вильнюсе, Рушиц писал театральные декорации («Лила Венеда» Ю. Словацкого, 1909; «Балладина», 1914; «Варшавянка» С. Выспяньского, 1913, и др.), рисовал плакаты, занимался книжной графикой. Для мотивов и элементов орнаментики его последних работ в немалой степени характерен стиль модерн. Художник оставил также много рисунков Вильнюса и его окрестностей; их отличают изящество, лиризм, эскизная манера исполнения.

Творчество скульпторов Литвы начала XX века менее богато и значительно. Работы малочисленного отряда начинающих скульпторов представляли собой, как правило, небольшие жанровые группы, портреты, рельефы, выполненные в гипсе. Однако для этих произведений характерны актуальная, отмеченная демократическими тенденциями тематика и ясная, простая,

хотя далеко не всегда достаточно зрелая пластическая форма.

На этом фоне выделяется творчество П. Римши. Начальное художественное образование он получил в частных скульптурных мастерских в Варшаве, затем (1903—1905) посещал частную студию француза А. Мерсье, учился в краковской Академии художеств и в Петербургской школе Общества поощрения художеств. Скульптор зарекомендовал себя главным образом как автор жанровых композиций и острых типажей. Широкую известность получила небольшая группа «Литовская школа в 1864—1904 гг.» (1906): сидящая за прялкой крестьянка обучает грамоте примостившегося подле нее ребенка. Несмотря на некоторую слабость пластической формы (позднее Римша несколько раз переделывал композицию, последний вариант — 1923), идея этой скульптуры была очень актуальной: художник уловил и тягу литовского народа к грамоте, и протест против запрещения литовских школ. Популярностью пользовалась также скульптурная группа Римши «Пахарь» (1907, *илл. 243*), изображающая тяжкий труд литовского крестьянина, в которой скульптор выразил свои демократические симпатии. Среди его ранних портретов, более зрелых по пластическому решению, выделяется «Матушка» (1910, *илл. 242*). В этой работе раскрыты черты простого, благородного народного характера.

Во втором десятилетии XX века, восхищаясь декоративными элементами стиля модерн, рисунками О. Бердслея и народной резьбой по дереву, скульптор стал работать в области декоративной пластики и прикладной графики: выполнял декоративные рельефы, принадлежности для письменного стола, компоновал обложки для книг, виньетки, инициалы, применяя стилизованные формы, орнаменты.

На выставках литовского искусства экспонировались работы Ю. Зикараса, который учился в петербургской Академии художеств. Чаще всего это были рельефы небольшого формата («Без работы», 1906; «Обиженная», 1914), фигурные композиции или бюсты («Косу точит», 1911; «Мыслитель», 1910, «Мать», 1916). Их тематика затрагивала социальные проблемы. Скульптор изображал бедных, обездоленных безработных, крестьян, сцены их тяжкого труда, иногда — образы литературных героев, отражая в этих работах передовые мысли и настроения.

Реалистический характер носило и творчество молодого вильнюсца Болеслава Балзукявичюса, воспитанника краковской Академии художеств и Парижской школы изящных искусств. Он создавал портретные бюсты (А. Мицкевича, около 1903), рельефы и медальоны (портрет Ю. Монтвилы, 1907; медальон с изображением Ю. А. Завадского, около 1907), жанровые группы («Женщина с собакой», 1907, «Сестры»), проектировал памятники (эскиз памятника Ю. Монтвиле, 1911). Его произведения отличают строгая, суховатая моделировка формы, спокойная, сдержанная, порой с оттенком сентиментальности психологическая характеристика. В 1909 году Балзукявичюс уехал в Париж, где участвовал в работе скульптора и архитектора А. Вивульскиса над предназначенным для Кракова памятником Грюнвальдской битве, создал ряд портретов и жанровых групп, экспонировавшихся в художественных салонах Франции.

249. Прялка. Конец XIX — начало XX в.

На выставках начала века были представлены ранние произведения и других молодых скульпторов: «Портрет матери», рельеф «Дети» К. Склерюса, «Бюст юноши» К. Улянскиса, головки девушек В. Жичкаускаса. Однако большинство этих работ не превышало значения творческой заявки.

В начале XX века в Литве не было ни одного художника с образованием графика. В этой области работали живописцы, скульпторы, архитекторы. Отсутствие специалистов и соответственно оборудованных эстампных мастерских предопределило создание работ, выполненных карандашом, пастелью, пером. Появившиеся офорты и литографские плакаты были исполнены в мастерских Варшавы или Петербурга.

Интенсивнее всего — особенно после 1905 года, когда значительно увеличилось число печатных изданий,— развивались художественное оформление книг и рекламная графика (плакаты, рекламные рисунки). Некоторые художники создавали рисунки бытового

250. Кувшин. Конец XIX — начало XX в.

жанра, портреты, шаржи. Однако политической сатиры, столь сильно развитой в России в годы революции, в Литве почти не было.

Наиболее значительные рисунки бытового жанра принадлежали последователю петербургской художественной школы, живописцу и рисовальщику С. Богушасу-Сестщенцевичюсу, который работал и в Белоруссии (см. гл. «Искусство Белоруссии», а также раздел искусства конца XIX в. настоящей главы). С 1895 года художник постоянно жил в Вильнюсе. Создатель жанровых картин и портретов, он более всего известен как автор рисунков и шаржей, выполненных пером и углем. В них запечатлены крестьяне, работающие в поле, сцены на базаре, выезды дворян на охоту и т. п. Точными и энергичными штрихами пера он передает движение фигур, подчеркивает объемы, пространственность и ритмику форм, достигает определенной экспрессии. В рисунках много ярких типов, динамики, иногда юмора. Они часто печатались в журналах, лучшие были переведены в офорт и изданы в виде альбомов (1913 и 1928 гг.).

Ряд художников создавали обложки, инициалы, виньетки, иногда иллюстрации. В литовской книжной графике начала века отчетливо наметились два направления. Приверженцы наиболее распространенного, опираясь на традиции народного творчества, стремились применить в книжной графике орнаментальные мотивы. Эта тенденция имела значение определенной художественной программы. Больше всего художников привлекала орнаментика народной деревянной архитектуры, резьбы по дереву, тканей. С другой стороны, в литовской графике и особенно в искусстве книги, получили распространение мотивы стиля модерн. В творчестве отдельных мастеров обе тенденции иногда своеобразно объединялись. Многие художники охотно собирали, зарисовывали, фотографировали образцы народного искусства и архитектуры. Этот материал лег в основу их коллекционирования. Тогда же был подготовлен и усилиями Литовского художественного общества в 1912 году издан первый богато иллюстрированный альбом зарисовок народной мемориальной архитектуры, выполненных художником А. Ярошевичюсом. Создавая книжные обложки, виньетки, инициалы, А. Ярошевичюс и А. Жмуйдзинавичюс использовали в них почти без изменений мотивы народной орнаментики.

Более самостоятельный характер носила книжная графика скульптора П. Римши, тесно связанная с другими сторонами его творчества. В оформленной им книге писателя-символиста Видунаса «Вечный огонь» (1912, *илл. 245*) обложка, титульный лист, заставки, виньетки выполнены пером, тушью. В многофигурных композициях и орнаментах своеобразно сплетено влияние творчества О. Бердслея со стилизованными мотивами литовских народных узоров. Эффектно выглядят созданные Римшей инициалы, где художник щедро использовал мотивы народной орнаментики.

Наиболее значительный вклад в развитие литовской графики начала XX века внес М.-К. Чюрлёнис. Его пейзажи и зарисовки мотивов народной архитектуры отличаются деликатной мягкостью карандашного рисунка. Представление о методе работы художника дают наброски и эскизы его живописных работ. В технике офорта на стекле и пером он выполнил ряд фантастических композиций («Колокольня», «Замок», «Прелюд», «Мальчик и летящие птицы»), пейзажей («Зима», «Море»).

Самый примечательный раздел книжной графики Чюрлёниса составляют виньетки, виртуозно исполненные пером, тушью. Кроме виньеток, предназначенных для книги его жены С. Чюрлёнене «В Литве» (1910), он создал и другую серию, намереваясь украсить ею сборник аранжированных им народных песен (*илл. 246*). Вероятно, это была одна из последних работ художника. В виньетках Чюрлёнис творчески перерабатывал элементы народного орнамента. Они отличаются богатством вариаций мотивов (чаще всего это стилизованное изображение тюльпана, лилии или еловых веток, как бы обрызганных жемчугом), симметричностью и завершенностью композиции, четкостью ритма, изяществом контурного рисунка.

Определенный вклад в литовское искусство начала XX века внес воспитанник петербургского училища Штиглица К. Склерюс. В начале творческого пути он работал в области скульптуры, создавал портретные и декоративные рельефы, например «Портрет матери» (1907), «Два подростка» (1909). В дальнейшем основное внимание уделял акварели. В этой технике он создал ряд заметных произведений: «В парке» (1914), «Портрет эстонца» (1916, *илл. 244*), «Портрет эстонки» (1916) и другие.

В начале XX века продолжался обусловленный развитием капитализма бурный рост городов. Как и во второй половине XIX века, архитектуру большинства зданий самого различного назначения отличали черты эпигонства и эклектики. В Вильнюсе в самом конце XIX — начале XX века были возведены здание управления Полесской железной дороги (архитектор Т. Развадовский), городской зал (ныне Государственная филармония Литовской ССР), здание Государственного банка (ныне Президиум Академии наук Литовской ССР), здание польского театра (ныне Государственный академический театр драмы Литовской ССР, архитекторы В. Михневич, А. Парчевский) и другие крупные постройки. В различных городах Литвы продолжалось строительство православных церквей — в славянско-византийском, а католических костелов — в неороманском или неоготическом стилях.

В городах Литвы в начале XX века получил распространение стиль модерн. В Вильнюсе был построен ряд новых зданий, главным образом одноквартирных и доходных жилых домов, которые отличались новыми особенностями архитектурного решения. Здесь отчетливо выступало стремление к удобству, к функционально обусловленному решению внутренней структуры здания, к новым формам внешнего облика. Многие архитекторы и строители стремились освободиться от груза устаревших псевдоклассических композиционных схем и пышных «дворцовых» архитектурных форм, они искали живой и свободной пластики здания, новых средств художественной выразительности. Начали применять новые материалы: железо, клинкер, декоративный малоформатный кирпич, устойчивые виды штукатурки. Мотивы декора черпали из органической и неорганической природы, из средневекового и недавно открытого крито-микенского искусства.

В архитектурном облике жилых и общественных зданий стиля модерн в Литве можно различить три творческих направления. Одно из них определяется пластичностью архитектурных объемов и изощренной орнаментальностью фасадов: особняк на улице Валанчяус (архитектор А. Филипович-Дубовик, 1903), жилой дом на улице Кудиркос, доходные дома на улице Цвирки (инженер Э. Роуба, 1913—1914) и на улице Ангаречё (архитектор Филипович-Дубовик, около 1912—1913). Для этих зданий характерны асимметричность объемов и фасадов, разнообразие архитектурных форм и декоративных элементов. Не одинаковые по абрису окна, гибкие силуэты лоджий и балконов, лепные орнаменты, причудливый ажур металлических решеток придают архитектуре декоративность, гибкую пластичность.

Для другого направления модерна характерны поиски более строгого облика зданий, скупость и тектоничность декора. Примерами этого направления являются угловые особняки в комплексе жилых домов на площади Лукишкес (ныне площадь Ленина в Вильнюсе, *илл. 247*), а также доходный дом В. Лукашевича на Георгиевском (ныне Ленина) проспекте. Эти здания отличают четкость силуэта, подчеркнутая геометричность архитектурных форм и своеобразие элементов декора. Так, например, цоколь и часть первого этажа особняка А. Михневича — С. Умястовской на площади Лукишкес покрыты по-разному отесанным гранитом, стены облицованы малоформатным

251. Народное тканое покрывало. Конец XIX — начало XX в.

252. Декоративный сундук. 1910 г.

охристым кирпичом, фасады завершаются фризом из цветных керамических кафлей и широким карнизом на металлических кронштейнах. Разнообразие примененных материалов выявляет тектонику здания и вместе с тем сообщает его облику декоративность. Художественный облик построек имеет много общего с архитектурой, которую создавали в Петербурге В. Апышков, А. Гоген, Ф. Лидваль.

Третье направление, представленное наибольшим числом зданий, выражало определенный эклектизм творческих стремлений зодчих. На фасадах зданий, решенных в духе неоготики, необарокко и т. п., формы и орнаментальные элементы модерна соединены с мотивами других стилей. Тем не менее зодчие этого направления также достигли некоторых успехов. Наиболее интересен упомянутый комплекс жилых зданий на площади Лукишкес, построенный вильнюсским домостроительным кооперативом в 1911—1913 годах. Этот жилой ансамбль осуществлен на основе единого проекта, что само по себе было важным фактом. Здания расположены по периметру участка, образованного площадью и разветвлением двух улиц. Комплекс наиболее выразителен со стороны площади.

Как и в других странах, архитектура стиля модерн в Литве была первой попыткой освободиться от господства ретроспективизма, эклектики и своеобразным подготовительным этапом в формировании архитектуры XX столетия.

Существенные сдвиги наметились в области урбанистики и коммунального благоустройства городов. Составленные во второй половине XIX века генеральные планы Вильнюса и Каунаса предусматривали не только переустройство коммунального хозяйства, но и схемы планировки новых кварталов. В целом эти планы не реализовывались, но тем не менее в начале XX столетия в Вильнюсе, и в какой-то мере в Каунасе, был произведен ряд переустройств, в результате которых значительно улучшились не только коммунальные условия, но и эстетический вид отдельных городских кварталов. Так, например, в Вильнюсе были приведены в порядок и обсажены деревьями основные уличные магистрали, проведено электрическое освещение, в центральной части города (у Верхнего замка и подножия горы Гедиминас) разбит парк, переоборудованы и благоустроены площади города.

Народное искусство Литвы, имевшее давние и глубокие традиции, как и в предшествовавший период, было очень разнообразным. Труд народных мастеров находил применение в богатой по формам архитектуре, изделиях декоративно-бытового назначения, в мемориальных памятниках, скульптуре и лубке.

Крестьянская усадьба свободной планировки оставалась основным строительным комплексом в архитектуре, а дерево — основным строительным материалом. Внешний вид построек, их планировка, конструкции, декорировка различались в зависимости от назначения. Органичная связь конструкции и декора (главным образом, резьбы по дереву) была отличительной чертой архитектуры и этого периода.

В области архитектуры малых форм продолжали играть видную роль мемориальные памятники (часовенки, кресты, куда обычно вставлялась деревянная полихромная скульптура, *илл. 248*), разнообразные по формам и силуэтам, сделанные преимущественно из дерева, редко — из железа или камня. Так, после восстания 1863 года было построено много мемориалов в честь погибших героев. Народные мастера удачно синтезировали архитектурные и скульптурные формы.

Литовская народная скульптура достигла расцвета в XIX — начале XX века. Мастера запечатлевали характерные типы простых людей — крестьян, пастухов, а также представителей других классов, раскрывая социальное лицо эпохи, надежды и мысли народа. В этих скульптурах нет стремления к пластической изысканности или демонстрации формальной художественной манеры. Композиционная тектоника, лаконичность и фронтальность — ее существенные черты. Динамика ей чужда. В трактовке фигур величавость, монументальность сочетаются с наивностью.

Если в мемориальных памятниках осуществлялся синтез архитектурных и скульптурных форм, то интерьеры жилого дома и костелов являли пример синтеза народного декоративно-прикладного и изобразительного искусств. Небольшие бытовые предметы украшались рельефным геометрическим или растительным орнаментом (*илл. 249*); крупная мебель (шкафы, сундуки, *илл. 252*) декорировалась красочными растительными узорами. На предметах с плоской и ровной поверхностью применялась контурная резьба из геометрических, симметрично расположенных орнаментов. На более объемных предметах узоры располагались свободно, асимметрично.

Важную роль в интерьерах играла керамика. И здесь форма керамических изделий и их назначение определяли характер декорировки. Самой нарядной керамической посудой в быту литовцев был кувшин (*илл. 250*). Как и прежде, были распространены декоративные керамические кафли и плиты.

Широкое практическое и декоративное применение имела народная ткань из льняных, иногда конопляных, шерстяных или же хлопчатобумажных нитей. Для ее узоров характерна ясная, спокойная и всегда симметричная композиция. Красочные покрывала (*илл. 251*), скатерти и полотенца из белого холста в сочетании с живописными картинами или скульптурами создавали в интерьерах цветовые акценты.

Широкое распространение в XIX веке получила выполняемая народными мастерами гравюра на дереве на различные религиозные темы, которые нередко получали социальный и моральный подтекст. Крупные фигуры святых в этих лубках обычно обрамлены декоративными элементами в виде стилизованных растительных орнаментов. Центральные персонажи оконтурены более резко и моделированы скупыми параллельными штрихами. Их позы спокойны, лишены сложных движений и ракурсов. Часто в композицию включены фрагменты пейзажа или архитектуры либо клейма с изображением небесных тел. Искусство народной ксилографии особенно широко было распространено в Жемайтии, здесь в XIX веке работала многочисленная группа резчиков, среди которых следует упомянуть А. Винкуса.

Наряду с ксилографией в интерьерах встречалась выполненная народными мастерами живопись, где религиозные сюжеты свободно интерпретировались и непринужденно сочетались с бытовыми мотивами.

ИСКУССТВО ЛАТВИИ

В развитии латышского профессионального искусства вторая половина и конец XIX века имели решающее значение. Первые видные латышские живописцы появляются в 60-х — 70-х годах. Их деятельность совпадает с национальным буржуазно-либеральным движением, получившим название младолатышского. Выросшее из экономических и социальных интересов молодой латышской буржуазии, это движение распространяло также идеи просвещения, активизировало духовную жизнь народа и его национальные силы.

Очень наглядно это сказалось на деятельности землячеcкого кружка «Рукис» («Труженик»), объединявшего в 80-х — 90-х годах латышскую молодежь, учившуюся в художественных учебных заведениях Петербурга. Кружок разрабатывал программу национального искусства, основанного на изучении и правдивом отображении жизни народа, его прошлого, а также народного творчества. Именно плеяда художников, связанная с «Рукисом», определила заметный подъем латышского реалистического изобразительного искусства. Основанное на демократических взглядах, проявлявшихся прежде всего в поэтичности и оптимизме мировосприятия, в сдержанности выразительных средств, оно имело определенные национальные черты. В 90-е годы деятельность этого поколения развивается на фоне прогрессивного общественного движения, близкого к рабочему движению,— так называемого «нового течения», объединявшего демократически настроенную интеллигенцию.

В начале XX века и годы первой русской революции латышское искусство обогащается новыми видами и жанрами, в нем отчетливо проступают критическое начало, протест против самодержавия. Особенно это касается графики. В начале века начинают развиваться также латышская скульптура, театральная декорация, декоративно-прикладное искусство, разворачивается строительство городов. В столице Латвии — Риге с 60-х годов XIX века формируется ее современный центр.

Важным фактором, способствовавшим развитию латышского искусства на протяжении исследуемых лет, была русская художественная среда и школа. Начиная с середины прошлого столетия и вплоть до первой мировой войны все известные латышские художники получали профессиональное образование в петербургской Академии художеств, в Центральном училище технического рисования Штиглица или как соискатели разных художественных званий были связаны с Академией косвенно. В латышскую художественную среду проникли идеи передвижничества, а в конце века и «Мира искусства». В конце XIX — начале XX века оживляется местная художественная жизнь. Это связано, в частности, с созданием ряда школ, прежде всего Школы рисования и живописи в Риге (1895), основателем и руководителем которой был В. Блюм [112], и Рижской художественной школы (1906), которую с 1909 года возглавил В. Пурвит. Силы латышских художников, вынужденных почти всю вторую половину XIX века работать вне пределов родины, умножаются и сплачиваются. В 1910 году в Риге открывается первая [113] выставка латышских художников, в 1911 году возникает Латышское общество поощрения искусства. Таким образом, именно в эпоху подготовки социалистической революции в Латвии формируется школа национального искусства и оживляется художественная жизнь.

Во второй половине XIX века живопись заметно опережает остальные виды латышского изобразительного искусства. С именами крупнейших латышских живописцев К. Гуна, Ю. Феддера, Я. Розентала, Я. Валтера, В. Пурвита связано становление национального искусства и основных жанров живописи — портретного, бытового, исторического и пейзажного. Во всех этих жанрах, за исключением исторического, преобладает национальная тематика, основой творчества художников является реализм. Спецификой латышской живописи тех лет можно считать спокойную созерцательность, сдержанную эмоциональность с лирическим уклоном. Вместе с тем содержание картин говорит также о демократизме, о критическом отношении художников к социальной действительности.

Первым профессиональным художникам латышского происхождения работать на родине было трудно, и они в большинстве своем оставались жить в тех

253. К. Гун. Женский портрет. 1871 г.

254. Я. Розе. Портрет Х. Цимзе. 1851 г.

местах, где получили образование. Исключение представляли лишь единицы, как, например, О. Бертынь (см. т. 5 настоящего издания) и Я. Розе.

Творчество Розе почти целиком посвящено портрету. Он обучался, по всей видимости, в частных студиях, в 1860 году за «Автопортрет» петербургская Академия художеств присвоила ему звание академика портретной живописи. Розе пишет много портретов представителей молодой латышской буржуазии — ее интеллигенции, столпов Рижского латышского общества, членом и основателем которого он являлся.

Среди работ Розе заслуживает внимания портрет Х. Цимзе (1851, *илл. 254*), сестры одного из первых латышских деятелей просвещения. Портреты Розе выполнены в академической манере: обычно они овального формата, темные в цвете, со сдержанным использованием светотени на лице и руках; с блеском написаны немногочисленные аксессуары. Портреты отличаются простотой, правдивостью, в некоторых проступают жанровые тенденции («Дама с курицей») [114].

Почти одновременно с Розе работает крупнейший живописец первого поколения латышских художников — академик, профессор петербургской Академии художеств К. Гун. Творческий диапазон Гуна охватывает исторический и бытовой жанры, портрет, пейзаж. Кроме произведений, написанных маслом и акварелью, он оставил также много рисунков. Академию Гун окончил в 1861 году по классу исторической живописи (у профессора П. Басина) с дипломной рыботой «Софья Витовтовна на свадьбе Василия Темного». Обучение в Академии художеств в напряженную эпоху последнего десятилетия крепостничества сближает Гуна с передовыми людьми, способствует развитию его демократических взглядов и в конечном итоге приводит в ряды передвижников. Его товарищами по учебе были П. Чистяков, А. Боголюбов, Н. Ге. Позже его другом становится И. Крамской. Гуну почти не удалось ввести в свою живопись национальную тему, но она всегда интересовала художника, о чем свидетельствуют его акварели и зарисовки *(илл. 256)*.

Первые значительные произведения Гуна — «Канун Варфоломеевской ночи» («Лигист», 1868, *илл. 255*) и «Эпизод Варфоломеевской ночи» (1870) — написаны в Париже, во время пенсионерства. Обе отличаются большим мастерством исполнения. Картина «Канун Варфоломеевской ночи», в которой изображено, как старый католик, готовясь к ночной резне гугенотов, сосредоточенно наклеивает на свой головной убор белый крест, глубоко психологична. Образ жестокого старика раскрыт с разоблачающей силой. Его лысый лоб почти касается стоящего перед ним распятия, а на полу холодно поблескивают грудной панцирь и

255. К. Гун. Канун Варфоломеевской ночи (Лигист). 1868 г.

256. К. Гун. Латышский батрак за обедом. 1863 г.

257. Ю. Феддер. Долина реки Гауи. 1891 г.

рукоятка шпаги. На приглушенном фоне комнаты кровавыми пятнами символично пламенеют обитое красным кресло и похожий на катафалк сундук или стол, на котором лигист готовит свою «форму».

Картина «Эпизод Варфоломеевской ночи» построена более динамично. Эффектно освещена центральная часть — убитый гугенот и оплакивающая его красивая женщина. Диагональное расположение персонажей в картине, ритм их движений придают композиции выразительную пространственность. Приглушен в цвете и освещении, но тщательно нарисован интерьер спальни — фон трагического события. Великолепно переданы фактура одежд, воздушный шелк белой рубашки и голубого халата женщины, бархат красной накидки коварного вельможи и металлический блеск на груди убийцы — кровного брата лигиста из первой картины. Своим белым крестом на шлеме, ликующе опьяненным выражением лица, грубым движением, каким он схватил за руку женщину, этот убийца вырисовывается как смысловой центр произведения. При всех ее достоинствах, картине присущи известная мелодраматичность и внешняя эффектность (возможно, на Гуна оказал влияние глава тогдашней французской академической живописи Деларош). Обе картины были высоко оценены русской художественной общественностью и критикой, в частности В. Стасовым. Несколькими годами позже эта же тема нашла отражение в творчестве В. Поленова в его картине «Арест гугенотки» (1875).

Еще в Париже Гун обращается к портрету[115]. Среди написанных им портретов привлекает внимание «Женский портрет» (1871, *илл. 253*). Изображена сидящая в кресле молодая, красивая, южного типа женщина в черном платье. Портрет написан скромно и просто, с известной долей романтизма. На лице дамы застыло выражение легкой грусти и благородной сдержанности.

В 70-х годах, очевидно, под влиянием передвижников, К. Гун часто обращается к бытовому жанру. Вынужденный из-за болезни подолгу жить за границей, художник и сюжеты для своих картин брал из окружавшей его жизни Франции и Италии[116]. Бытовые произведения Гуна посвящены повседневным заботам простых людей («Дети с котятами», 1872; «Попался», 1875; «Счастливая мать», 1876); им свойственна известная идилличность, в то же время в них заметны симпатии художника к «маленьким людям», их нелегкой трудовой жизни. Элементы социального протеста проступают в глубоко гуманистической по содержанию картине «Больное дитя» (1869), наиболее обобщенной из работ Гуна этого круга. В глубине бедно обставленной комнаты-кухни кровать с больным ребенком, невдалеке — застывшая скорбная фигура матери. Картина проникнута настроением горестного отчаяния.

Гун проявляет большое мастерство композиции. Он тщательно характеризует среду, психологически точно обрисовывает образы людей, наглядно раскрывает их

258. А. Бауманис. В корчме. 1885 г.

душевное состояние, подробно повествует о запечатленной ситуации. Во всем этом чувствуются типичные черты жанровой живописи передвижников 60-х — 70-х годов. Более академичной, чем у многих других, остается только собственно живопись — известная привязанность к золотисто-коричневой гамме в большинстве бытовых композиций, чему, очевидно, способствовали его связи с академической средой.

За сравнительно короткую жизнь Гун успел сделать довольно много. В 1878 году на очередной выставке передвижников было показано около 300 его работ.

Во второй половине XIX века в латышской живописи начинает развиваться пейзаж. Его первым видным представителем был Ю. Феддер. В 1863 году он окончил петербургскую Академию художеств и регулярно участвовал в выставках Академии; в 1880 году получил звание академика.

Жизнь и деятельность Феддера также в основном протекали вне Латвии — в России и на Украине, но творчество художника тесно связано с родиной. В летние месяцы он приезжал в Кокнесе, Елгаву, Сигулду и работал здесь с натуры.

Творческое наследие Феддера имеет как бы две стороны. Его большие пейзажные композиции по построению, колориту и мотивам подчинены академически-романтической школе живописи. Особенно это типично для произведений 70-х годов — «Пейзаж с грозовым небом» (1873), «После бури» (1874). Вторая сторона его творчества — многочисленные этюды, отличающиеся свежестью восприятия, пленэрностью, живостью палитры. Феддер много работает с натуры, и постепенно его художественный язык становится более реалистичным. Он осветляет палитру, вводит в картины больше зеленой краски и воздуха. Но во многом его картины всегда оставались близкими академической школе. Иногда это торжественность или романтичность мотива («Остатки мельницы», 1892), иногда — условность пространственного (видового) и цветового построения. Лишь изредка встречаются безыскусственные композиции, как, например, «Кладбище» (80-е гг.), где сильнее темы смерти звучит тема покоя и летнего цветения природы.

Программным произведением Феддера можно считать большую картину «Долина реки Гауи» (1891, *илл. 257*). Это подлинный памятник красоте природы, в котором художник выразил свои возвышенные представления о родине. Многоплановая композиция с применением воздушной перспективы написана в серебристом колорите. В живописном исполнении картины — особая мягкость, нежность. В то же время полотну присущи монументальность и эпичность, сближающие его с картиной И. Шишкина «Лесные дали», хотя образ природы у Феддера более торжествен. Близость с Шишкиным, его старшим товарищем по учебе в Академии, а также непродолжительная работа Феддера в Дюссельдорфской мастерской пейзажиста Э. Дюккера имели для художника большое значение.

Поколение, объединенное вокруг «Рукиса», выступает как определенная и решающая сила в формировании латышской национальной школы живописи. Художники этого поколения, родившиеся в середине и конце 60-х — начале 70-х годов, выросли в эпоху младолатышских настроений в обществе. Их привлекали национально-просветительские идеи, и они не только начали последовательно обращаться к национальной тематике, но и бороться за права художника в общественной жизни, за место латышского искусства в кругу мировых художественных явлений.

В известной степени идеологом этого поколения был художник А. Алкснис. Он окончил петербургскую Академию художеств в 1892 году по классу батальной живописи со званием художника III степени. Подобно Крамскому, Алкснис был художником-мыслителем. Человек широкой эрудиции, он наряду с новыми творческими задачами выдвигал программу расширения духовных горизонтов общества. Творческое наследие Алксниса невелико, но разнообразно. Среди его работ почти нет законченных живописных произведений, но в этюдах, акварелях и многочисленных рисунках много нового, отвечающего выработанной им программе «Рукиса». Типичен в этом отношении портрет отца художника — латышского крестьянина, имеющего характерный, национальный облик. Это человек, уже расставшийся с патриархальным мировоззрением, человек высокого интеллекта. Свойственная портрету интимность передана теплыми, приглушенными тонами цветовой гаммы и мягкой, свободной манерой живописи. Целый ряд портретов-типов латышских крестьян, в которых подчеркнута социальная принадлежность модели, создан в технике акварели. Акварели — органическая часть живописного наследия Алксниса. Он охотно использует также мотивы латышских народных сказок; здесь и глупый черт, и умный пастушок, и быстрый заяц. Нередко художник обращается к крестьянскому быту. Особенно часто у него встречается рисунок дровосека с топором, отправляющегося в лес. За спиной его остается дышащий теплом двор. С каждым новым вариантом образ этого крестьянина все более определенно воспринимается как образ батрака, уходящего на заработки.

Алксниса и других художников конца XIX века привлекала национальная историческая тема, главным образом борьба древних латышей с крестоносцами. Но ни Алкснису, ни молодой плеяде латышских художников в целом еще не хватало сил для создания фундаментальных произведений этого жанра, обычно они ограничивались рисунками и набросками. В рисунках Алксниса, например, часто встречается тема

259. Я. Розентал. После обедни. 1894 г.

260. Я. Розентал. Песня пастушки. 1898 г.

«Неспокойные времена» — вероломное нападение отряда крестоносцев на мирного пахаря [117]. Национальная история привлекает и воспитанника петербургской Академии художеств А. Бауманиса (Баумана). Им написана картина «Конь рока» (1887). В ее основе лежит исторический факт [118], но написана она отвлеченно, по условным академическим канонам. Исторический жанр вообще в это время уступает бытовому *(илл. 258)*, даже если представитель последнего не является выдающимся мастером. Это можно сказать, в частности, о П. Балодисе. Его имя осталось в истории латышской живописи лишь благодаря картине «Угадала» («У гадалки», 1894). Незатейливая жанровая сценка дышит правдивостью, лирическим переживанием повседневности, передает характер национального быта.

В 1896 году в Риге при Латышской этнографической выставке была организована экспозиция латышской живописи. Ее художественные успехи были скромными, но она объединила молодые национальные силы и выявила яркие дарования, способные в дальнейшем определить лицо латышской живописи. Это были Розентал, Валтер и Пурвит. То, что из-за ранней смерти не удалось сделать Алкснису, завершает Розентал. Его наследие — самое полное и богатое из дошедшего от этого поколения художников. Оно содержит бытовые картины, портреты, пейзажи, охватывает монументальную живопись [119] и графику. Розентала можно считать и основоположником латышской художественной критики.

В 1894 году Я. Розентал окончил петербургскую Академию художеств по мастерской В. Маковского.

261. Я. Розентал. Портрет певицы М. Вигнер-Гринберг. 1916 г.

262. Я. Валтер. Купающиеся мальчики. Около 1900 г.

Творческая и общественная деятельность художника протекает в конце XIX — начале XX века, в эпоху, полную глубоких противоречий в искусстве, что получает отзвуки и в творчестве Розентала. В начале XX века его привлекал импрессионизм; однако эти приемы не нарушают реалистические основы творчества художника, а только обогащают его палитру; в период революции 1905—1907 годов и реакции в произведениях Розентала появляются элементы символизма и даже мистицизма. Но основой его эстетических и творческих взглядов навсегда остаются демократизм и реализм, в атмосфере которых он формировался как художник, как ученик передвижников и член «Рукиса». Сердце художника чутко откликается на социальные стороны жизни.

Творческая биография Розентала начинается с конкурсной картины «После обедни» (1894, *илл. 259*). Художник как будто наблюдает выход народа из церкви. Никогда прежде латышская живопись не знала такого широкого изображения народных масс, такой галереи типов. Многое в картине напоминает знаменитую композицию И. Репина «Крестный ход в Курской губернии»: близость сюжета, движущаяся толпа, социальные характеристики. Тут и различные представители народа, и богатеи со своими деловыми беседами — сразу за порогом церкви, и нищие с просительно протянутой рукой. Но в картине меньше драматизма и больше созерцательности, чем в полотне Репина. Написанная в спокойных, светлых тонах, она оставляет жизнерадостное впечатление. Людская масса хорошо вписана в пленэр, объединена мягкой, прозрачной светотенью. Красная крыша и белый корпус церкви, голубое небо с белыми облаками имеют общую сдержанную тональность.

Во второй половине 90-х годов Розентал создал два варианта небольшой композиции «С кладбища». Возросшая живописность, контрастность, а также более отчетливое сопоставление в картине социальных

263. Я. Валтер. Рынок в Елгаве. 1897 г.

групп и типов дают повод думать, что Розентал искал более заостренное выражение народной темы (это нашло отражение и в некоторых его акварелях).

В своих жанровых произведениях Розентал часто обращался к изображению крестьянского труда, повседневных занятий людей на лоне природы. Иногда эти мотивы очень лиричны. Такова картина «Песня пастушки» (1898, *илл. 260*): по тропинке цветущего склона прямо на зрителя идет поющая девочка-пастушка. Песня девочки, весеннее цветение природы, солнечный день — все сливается в единый образ родины, отличающийся простотой и интимностью. Это совсем иное представление о Латвии, чем у Феддера в его парадных композициях. Красота природы оценивается глазами тех людей, которые здесь живут и трудятся. Очень поэтична и картина «С работы» (1903), изображающая возвращение с поля молодой пары. Их шутливый разговор, застенчивость девушки, вечерние сумерки и легкий туман, окутывающий фигуры,— это скупой, но выразительный рассказ о людях труда и природе. В подобных произведениях демократическая направленность латышского искусства получает яркую национальную окраску.

В начале XX века в творчестве Розентала намечаются изменения. В его пейзажах, таких, как «Долина реки Персе», «Мартовское солнце» (обе — 1902), «Весна в Курземе» (1907) и других, по-прежнему почти всегда присутствует человек-труженик; бытовая тема приобретает в эти годы как бы более камерный характер, широко используется пейзаж. Художник пишет свою жену с детьми как в интерьере, так и на пленэре («На ветру», «Мать с дочерью», «Под рябиной» и др.).

Почти одновременно появляются работы, отмеченные чертами символизма. Тематически это направление в творчестве Розентала связано с его увлечением мифологией, образами народного фольклора, скандинавских саг, библейскими легендами («Сага», «Искушение», «Черти», «Лодка смерти», «Пророк», «Кошмар», «Черная змея муку молола»). В работах этого периода много этюдности, незаконченности. В целом же в них можно заметить многообразие манер, повышение экспрессии цвета и мазка.

В портретах Розентала, которые он пишет всю жизнь, также проявилась широта диапазона живописных приемов. Портреты Розентала всегда правдивы. Живописная экспрессия характеризует его автопортрет (1900), обладающий большой внутренней динамикой. Сочно написан портрет профессора П. Феддера (1901), где фигура представлена в резком ракурсе.

264. В. Пурвит. Последний снег. 1898 г.

Благодаря искусному использованию светотени движение пронизывает весь холст, словно концентрируясь в остром, пристальном взгляде модели.

Среди портретов Розентала много женских. Неоднократно моделью ему служила артистка Л. Штейнгейль-Каменева, в образе которой обычно подчеркиваются подвижность, энергия, интеллект. Прекрасные перламутровые тона преобладают в портрете «Дама в белом» (1902). Одухотворенность персонажа акцентирована удачно найденной композицией. Часть женских портретов создана Розенталом в технике пастели, с помощью которой художник раскрывает особую нежность, поэтичность модели («Портрет М. С.», 1902). Одно из последних произведений Розентала — портрет певицы М. Вигнер-Гринберг (1916, *илл. 261*) — исполнено возвышенной импозантности. Живо нарисованная фигура в чуть экстравагантной позе, активные красные и золотистые цвета, звучность которых усилена черным контуром и свободными мазками живописи, в совокупности создают необычайно сильный, яркий образ актрисы.

Мастерство и острота психологических характеристик сближают Розентала с лучшими достижениями русской живописи того времени.

Современник Розентала Я. Валтер был прирожденным колористом и последовательным сторонником импрессионизма. Уже в дипломной работе «Рынок в Елгаве» (1897, *илл. 263*), выполненной в петербургской Академии художеств, Валтер выступает главным образом как пленэрист, но выбирает сюжет, близкий творчеству своего учителя В. Маковского. Художника увлекает солнечный свет, цветные рефлексы и тени, лежащие на мостовой, на фигурах людей. Социального анализа здесь значительно меньше, чем в аналогичной картине Розентала.

В дальнейшем Валтер обращается к народным типажам, вводя в латышскую живопись целый ряд новых образов — «Пряха» (1896), «Швея» (1899), «Веревочник» (1898) и другие. Это яркие социальные образы, но изучение света, цвета и воздушной среды остается здесь для художника главным. Излюбленными мотивами живописи становится обнаженная модель

265. В. Пурвит. Мартовский вечер (Зимний пейзаж). Около 1901 г.

на пленэре, чаще всего — около воды, например «Купающиеся мальчики» (ок. 1900, *илл. 262*). Очень смело Валтер прибегает к белой краске, создавая богатую световыми эффектами изысканную цветовую гамму («Две женщины под лампой», ок. 1901).

Часто Валтер обращается к пейзажу, который у него в основном носит этюдный характер. Пейзажи отличаются музыкальностью, светлой тональностью. В начале XX века его палитра становится более открытой, яркой, в ней заметнее проступает фактурность.

Около 1905 года Валтер вновь возвращается к тематической композиции. В картине «Крестьянская девочка» образ звучит почти символично. В этом произведении передача пленэра и цвета подчинена задаче создания философски задуманного образа. После 1905 года Валтер уезжает в Германию, где в ближайшие годы вновь обращается к национальной теме в картине «Сиротка» (1907).

В истории латышской живописи Валтер выделяется как мастер цвета, который в повседневных мотивах находит глубокую поэзию. Такое отношение к действительности, а также лаконичность образов и особенности цветового строя сближают его творчество с латышским народным искусством и песней, раскрывают органическую связь с национальным мироощущением. По содержанию творчества и по живописным устремлениям Валтер является как бы связующим звеном между Я. Розенталом и В. Пурвитом.

Пурвит — одна из самых крупных фигур в истории латышского искусства того поколения художников, чье творчество именно на родной почве достигло расцвета. Пурвит целиком посвятил себя пейзажу. Его пейзаж — не торжественные виды красивых мест Латвии, захватывающие своей эффектностью, как, например, пейзажи Феддера, и не интимные этюды Валтера. Пейзажи Пурвита, в которых встает типичный, обобщенный образ Латвии, получили здесь такое же значение, как пейзажи Левитана в России. Пейзажи Пурвита не назовешь только лирическими, так как в их образной структуре заключено также рациональное начало.

В дипломной работе «При последних лучах» (1897) художник проявляет интерес к двум крупным мастерам

русского пейзажа — своему непосредственному учителю А. Куинджи и И. Левитану. Монументальность многоплановой композиции, эффектность ее освещения смягчается и одухотворяется общей поэтичностью вечернего настроения; скромностью и лиричностью мотива — маленькая церквушка и березки на берегу большой реки. Эти два начала — монументальность и лиричность, а также простота мотивов являются отличительными чертами творчества Пурвита, умеющего, однако, всегда обновлять свой взгляд на природу. О мотивах ранних пейзажей Пурвита можно судить по их названиям: «Серый день», «Ручеек», «Мартовский вечер» («Зимний пейзаж») *(илл. 265)*, «Тихие воды», «С высокого берега», «Последний снег» *(илл. 264)*, «Апрель», «Пейзаж со ржаным полем», «Река Миса» и другие. Особенно часто встречаются мотивы ранней весны, тающего снега, березовых рощ. Очень скоро палитра Пурвита обретает некоторые свойства импрессионизма — мазок становится более дробным, цвет — более чистым, ярким, но строгой композиционной логики его пейзаж не теряет никогда.

Творчество Пурвита находит международное признание. В 1901 году за картину «Март» он получает золотую медаль в Мюнхене, а в 1902 — такую же медаль и диплом почета в Лионе за картины «Северная ночь» и «Мартовский день». В 1913 году петербургская Академия художеств присваивает ему звание академика.

Многие молодые художники начала века отдают предпочтение пейзажу и становятся последователями Пурвита — П. и К. Калве, В. Зелтынь, А. Штраль. Таким образом, именно пейзаж в латышской живописи стал тем жанром, к которому последовательно обращались художники всех поколений и в котором были созданы прочные традиции и достигнуто наиболее значительное художественно-образное обобщение.

В начале XX века латышская живопись пополнилась новыми силами, более тесно связанными с разнообразными явлениями искусства Западной Европы, в частности — с экспрессионизмом. У некоторых брожение эпохи вызывает склонность к символизму, у других продолжает жить интерес к неоакадемизму, порой своеобразно сочетающийся с критическим реализмом. В целом же новое поколение художников, как и предыдущее, прежде всего стремится к содержательному творчеству, выражающему основные проблемы времени. Поэтому поиски выдающихся представителей этой плеяды приводят к монументально-лаконичному и выразительному воссозданию народной жизни, а символические образы не теряют связь с положительными идеалами. С другой стороны, надо учесть, что обычно все направления и течения мирового искусства, в том числе и критический реализм, в Латвии получают более сдержанное выражение и локальную переработку.

В общей картине развития латышской живописи тех лет главное место занимают художники, творчество которых является прямым продолжением традиций предшествовавшего этапа реализма. Таков, например, А. Роман. Его творческое наследие ограничивается дипломной картиной «В день конфирмации» (1904), несколькими портретами (портрет художника Я. Тилберга, «Улыбающаяся девочка») и пейзажами. В портретах и дипломной работе Романа ощутимо влияние Розентала; в пейзажах, очень простых по мотивам (тропинка через поле с деревьями, по которой удаляется всадник, пасущиеся при лунном свете лошади и т. п.), заметны элементы стиля модерн.

Как своеобразный жанрист формировался К. Лиелаусис. В его картинах «Воскресные гости» и «Вечеринка» запечатлены типичные бытовые моменты сельской и провинциальной жизни. Их острые социальные типажи обладают элементами гротеска.

С произведениями Я. Тилберга, выпускника петербургской Академии художеств, ученика Д. Кардовского, в латышской живописи восстанавливается линия академизма. В обращении к академическим традициям некоторые художники видели способ сохранения реализма.

Дипломная работа Тилберга «Пьета» («Похороны рабочего», 1909, *илл. 266)* в форме традиционного оплакивания изображает прощание рабочих со своим погибшим товарищем. Фризообразное, кулисное построение картины, ее четкое деление на планы, строгий рисунок, пластичность поз, фигур, жестов — все говорит о полном соблюдении академических правил тематической композиции. Но сюжет картины, взятый из современной жизни, подчиняет себе эти средства, и в конечном итоге картина звучит как торжественный реквием, посвященный революционной борьбе рабочих.

В дальнейшем Тилберг отдает предпочтение портрету. В его работах этого жанра — «Портрет литовки» (1908), «Девочка в голубом» (1910) и других также проявляется академическое начало. Они тщательно нарисованы, позы их торжественны, интерпретация образа возвышенна, но с официальным холодком; иногда появляются черты салонности. В отдельных, более интимных портретах больше живописности и жанровых элементов. Таков, например, образ маленького рижского пролетария в картине «Мальчик с обезьянкой» (1917). В целом Тилберг — зачинатель новой линии в латышской портретной живописи — парадного портрета. Но в латышском парадном портрете рядом с парадностью уживалась зоркая реалистическая наблюденность.

Уклон к символизму в латышской живописи этого периода заметен в тематических произведениях Р. Перле. Его картины «Дорога жизни», «В пути к розовому замку сказок», «Ночные всадники», «Замок чудес» и другие компонуются из фантастических форм природы со стаффажными фигурными элементами и подчиняются мелодичному ритму цветовых пятен, пластических мотивов, линий. Поэтическая метафоричность картин Перле позволяет сравнивать их с работами М.-К. Чюрлёниса. Перле — лирик-мечтатель, слабой стороной его композиций являлась известная отвлеченность образов. Как лирик он раскрывается и в натюрмортах с букетами роз, написанных акварелью. Отличаясь исключительной тонкостью цветовых отношений, они словно источают благоухание цветов. Творческое наследие Перле включает также графику, главным образом офорт.

Среди молодых художников того времени разносторонностью дарований привлекает внимание В. Матвей, известный в России как Владимир Марков. Матвей учился в петербургской Академии художеств с 1905 года; много времени он отдавал и самостоятельной работе, путешествиям, теоретическим исследованиям. Поэтому его учеба затянулась, и он умер, не завершив художественного образования. Матвей изу-

266. Я. Тилберг. Пьета (Похороны рабочего). 1909 г

чал древнерусскую живопись, искусство Африки и острова Пасхи, а также различные технологические вопросы [120].

Творческое наследие Матвея состоит главным образом из пейзажных и композиционных этюдов. В городских пейзажах преобладает очень тонкая колористическая гамма блеклых тонов («Петербург», 1911; «Монмартр», 1912). Встречаются произведения и более интенсивные, звучные по цвету («Крыши» («Висби»), ок. 1909, *илл. 267*). В тематических композициях художник склонен к мотивам древности и традиционным библейским сюжетам («Древность», «Пьета», «Распятие»). Здесь он часто использует плоскостные, стилизованные решения, локальный, хотя по-прежнему тонко сгармонированный цвет. Экспрессия силуэтов и равновесие композиционного строя свидетельствуют об обращении Матвея к средневековым образцам. В подобной манере решены и некоторые жанровые композиции («В саду»).

Творческие поиски Матвея, связанного также с группой «Союз молодежи» в России, выдвигают его как одного из зачинателей постимпрессионистических направлений в латышской живописи, в частности экспрессионизма. По этому же пути идет Э. Линдберг, в творчестве которого драматизм современной жизни также часто воплощается в средневековых сюжетах.

Более молодые Я. Гросвалд и Е. Казак, используя опыт Матвея, нашли пути, как связать поиски сильной, экспрессивной выразительности с современным содержанием. Большое впечатление на них произвели события первой мировой войны. Немалая часть латышского народа отправляется в глубь России. По дорогам идут беженцы, они встречаются на всех станциях и переселенческих пунктах.

Эти скитания были настоящей трагедией для латышского крестьянина, привыкшего к стабильности жизненного уклада. Но художников поражает и величие этого явления. В 1916 году Гросвалд, а вслед

267. В. Матвей. Крыши (Висби). Около 1909 г.

за ним и Казак начинают работать над картинами, посвященными этой теме.

«Старый беженец» (1917, *илл. 268*) Гросвалда — поистине монументальное произведение. Фигура беженца изображена на переднем плане. Одной рукой он бережно прижимает к себе мальчика, в другой — держит небольшой узелок. За его спиной горит родной дом. Прямые, широкие плечи, суровые складки на лице говорят о внутренней силе, о народе, сумевшем выстоять, сохранить жизнеспособность в трудных исторических испытаниях. Декоративная упрощенность живописного решения, силуэтная выразительность использованы здесь как сознательный прием для эмоционального раскрытия символичности образа.

Картина Казака «Беженцы» более условна, ей свойственна даже некоторая экспрессионистическая гротескность. Но по характеру это также монументальное произведение: над крестами, над склоненными женскими головами в белых платках возвышается силуэт крестьянина. К подобным сюжетам Казак обращался и в других картинах. Писал он и портреты.

Современность отражается и в акварелях, темперах, рисунках Гросвалда, посвященных изображению фронтовой жизни латышских стрелков. Сдержанностью цвета, характерным для него линеарным ритмом, лаконичностью образов, драматизмом содержания, оттененным лиричностью, Гросвалд прокладывает путь этой теме в латышском искусстве. Изображая военную тему в более обобщенных композициях, Гросвалд обращается к мотивам латышских народных песен («Воины горевали», «Два голубка ввысь взлетели»).

В 1910-х годах на выставках, организованных Обществом поощрения художеств, заявляют о себе и другие, позднее видные живописцы, такие, как К. Убан, А. Древинь, Г. Элиас, В. Тоне и другие, творческое лицо которых окончательно определится после Октябрьской революции. Одновременно появляются и первые группировки художников [121].

В начале XX века в Латвии начинает развиваться и театральная декорация. Она утверждается прежде всего как живописный элемент инсценировок. Основоположником латышской театральной декорации был Я. Куга. В Новом латышском театре в Риге Куга в период с 1909 до 1913 года оформляет пьесы Аспазии, Я. Райниса и других авторов. Событием в развитии латышской театральной декорации становится его оформление пьесы Райниса «Огонь и ночь» в 1911 году. В театральной декорации Латвии Куга отстаивает традицию обращения к архитектурным формам и орнаменту народного искусства.

Одновременно с Кугой в театральной декорации начинают работать Э. Витол, который специализируется в оформлении музыкальных постановок, П. Кундзинь, Э. Бренцен, А. Циммерманис и другие. Творческая деятельность некоторых художников, например Э. Бренцена, способствовала развитию художественной культуры театра в провинции.

Искусство графики в Латвии также испытывает подъем в XIX веке, хотя не сразу занимает такое же видное место, как живопись, и не выдвигает столь же значительных мастеров. Первые, еще чисто ремесленные графические мастерские в Латвии были созданы в начале XIX века. Наряду с классической гравюрой на меди в них создавалась литография; ксилография же начала развиваться позднее. Ее внедрению в Прибалтике способствовала ксилографическая мастерская Л. Майделя в Дерпте. Но широкое распространение эта техника получила только в конце века. В начале XX века появляются мастера офорта; ценятся также художественные качества рисунка углем, тушью, пером. В 1914 году в Риге состоялась первая выставка графики. Латышская графика развивается преимущественно как черно-белая, обращаясь к цвету только в редких случаях.

Графика находит применение в оформлении книг, журналов, газет, иллюстрациях, портрете. Последний обычно делается с фотографий, а иллюстрациями часто являются репродукции с произведений других видов искусства или фотографий. В начале XX века графика как вид изобразительного искусства приобретает большую самостоятельность, начинает развиваться станковая графика.

Одна из основных линий, проходившая через латышскую графику того периода,— это сатирический рисунок широкого диапазона: от легкой юмористической бытовой карикатуры до острой политической зарисовки. Здесь латышская графика наиболее ярко проявила свою социальную направленность.

Первым латышским профессиональным графиком принято считать А. Даугулиса, хотя вся деятельность этого мастера протекала в Петербурге, где по окончании Академии художеств он открыл мастерскую ксилографии и создавал иллюстрации-репродукции для разных журналов и изданий общественного и научного типа. Особенно много и долго Даугулис работал для журнала «Всемирная иллюстрация». Неоднократно обращаясь к Академии с просьбой о повышении ему звания [122], он представлял технически виртуозные ксилографии, выполненные с разных оригиналов: портреты Петра I (1872), Екатерины II (1874), Мартина Лютера (1883) [123] и другие. Особенно тщательно выполнена «Голова Христа».

268. Я. Гросвалд. Старый беженец. 1917 г.

Даугулис отлично владел рисунком: богаты светотеневые переходы, убедительна фактура изображенных на гравюрах предметов (металл, шелк, парча, шерсть и т. п.), щедро орнаментальное оформление композиций. Тематика его произведений была очень разнообразна. Под резцом Даугулиса, кажется, оживал весь мир с войнами и географическими открытиями, развлекательными путешествиями «высочайшей семьи» и голодающими безработными на разных широтах земного шара. С 1862 по 1865 год в Петербурге издается младолатышская газета «Петербургас Авизес», сотрудником которой становится и Даугулис; он создает для газеты титульную виньетку, оформляет и иллюстрирует ее сатирические приложения «Зобугалс» («Зубоскал») и «Дзиркстелес» («Искры»). Работа в газете способствовала творческому росту Даугулиса. Техницизм его рисунка сменяют экспрессивность и простота, а их сатирическая острота раскрывает ранее неизвестную сторону способностей художника.

269. Р. Заринь. Курбад и девятиголовый змей. Из цикла «О чем шумят латышские леса». 1908—1911 гг.

270. Т. Удер. Женщина с ношей. Около 1911 г.

Им созданы образы Зубоскала, Бизманиса, простофилей Бренциса и Жвингулиса [124]. Карикатуры Даугулиса являются своеобразной формой осуждения, оценки жизни. Круглое, хитрое лицо Зубоскала блестит от удовольствия, которое он предвкушает от своих проделок, на нем написано откровенное желание насолить Бизманису (персонификация немецкого помещика). Фигура Бизманиса умышленно схематизирована Даугулисом, кажется, что художник не хотел рисовать его, как обычных людей. Преобладающие черты этого персонажа — обжорство и безделие.

Долго и систематически работал в области графики М. Буш, обосновавшийся в Елгаве. Он оформлял и иллюстрировал первые латышские общественно-литературные журналы «Рота» и «Ауструмс», календари и другие издания. В сатирических рисунках Буш опирался на образы, созданные Даугулисом. Его Нирга (тоже — Зубоскал, пересмешник), Горожанин и Селянин близки персонажам Даугулиса, хотя и обладают иными портретными чертами. В оформительской графике Буш щедро использовал растительный орнамент, нередко весьма эклектичного характера. Это, как и некоторые другие стилистические особенности его произведений, указывает на связь с немецкой графической школой (Буш получил образование в Лейпциге) [125]. Ксилографиям Буша присущи силуэтность, разнообразие штриха. В лучших работах автор старается подчинить технические свойства ксилографии художественной задаче (портреты младолатышских деятелей К. Валдемара, Ф. Бривземниека, Аусеклиса и др.). Заметным явлением в латышской графике конца XIX века были литография и акварели Я. Лакше-Лаксманиса, с именем которого связано основание ремесленного училища в Риге (1883), и этнографические зарисовки М. Скрузитиса и Я. Креслыня. В Риге работали также ученики А. Даугулиса К. Кронвалд и Э. Якобсон.

В начале XX века латышская графика выдвигает ряд ярких индивидуальностей. Среди них — офортист Р. Заринь, определивший лицо и характер латышской графики тех лет. Заринь окончил училище Штиглица по классу В. Матэ, ездил в Берлин, Вену, Париж, по возвращении работал в Петербурге художником Экспедиции заготовления государственных бумаг. С 1908 года начал работать над серией офортов «О чем шумят латышские леса». В этой же технике исполнил иллюстрации к латышской народной сказке «Курбад», создал немало экслибрисов. Тематика и сюжетные мотивы, к которым Заринь обращался, навеяны отзвуками национально-освободительного движения, вызвавшего в литературе и искусстве особый интерес к прошлому латышского народа, к фольклору. В стилистике работ Зариня заметны элементы стиля модерн, особенно сказавшиеся в орнаменте, в характере линии.

Офорты Зариня живописны, полны динамики, в них богато разработана фактура предметов. Яркий пример тому — тематические листы «Смутное время», «В пучину Гауи», «Курбад и песиголовец», «Курбад и девятиголовый змей» *(илл. 269)*. Художник тонко чувствует природу, особенно жизнь леса, умело строит многоплановые композиции. Одним из первых его последователей стал офортист Э. Зиверт, создававший виды провинциальных местечек, интимные пейзажи. Заринь был и основоположником искусства экслибриса в Латвии.

271, 272. Э. Бренцен. Иллюстрации к роману братьев Р. и М. Каудзитес «Времена землемеров». 1911—1913 гг.

В начале XX века в латышской графике рисунок завоевывает все большую художественную самостоятельность. Хорошим и тонким рисовальщиком выступает А. Плите-Плейта. Его интимные портреты и пейзажные этюды отличаются плавностью линии, свободным рисунком. В этом сказываются навыки, приобретенные художником во время учебы в Мюнхене.

Богатое наследие оставил Т. Удер, который около 1905 года обосновался в городе Валмиере и мечтал о создании там Северного объединении латышских художников. Богатая приключениями жизнь (в молодости он был моряком), темперамент и начитанность делают Удера одной из самых колоритных фигур латышского искусства начала XX века. В своем творчестве он чаще всего обращается к мотивам народных песен и сценам из крестьянской жизни: «Утро», «Отдых», «Женщина с ношей», «Бык», «Сам еду...» и другие. В этих рисунках иногда звучат гротесковые или юмористические ноты («Поцелуй», «Воспитанник»). Образы Удера — это всегда сильные характеры, типичность которых подчеркивается экспрессией поз, контрастными сопоставлениями, порывистыми движениями фигур. Так, его «Женщина с ношей» *(илл. 270)* получает эмоциональную силу от резкого обреза композиции, от ритмического сопоставления абриса фигуры и ее тяжелой ноши. Полны энергии и силы фигуры крестьян, которых Удер всегда изображает в движении. Его грубоватый, но живописный рисунок углем имеет большую шкалу выразительных средств — от коротких, как скошенная трава, острых штрихов до легкой светотени.

В ряде работ Удер затрагивает тему революции 1905 года и сложные проблемы психологически-философского порядка («Убийца», «Знаки на песке», «У гроба сына», «В последний путь» и др.), что является откликом художника на настроения, распространенные среди интеллигенции того времени; в иных работах проступают антиурбанистические идеи с некоторым социальным подтекстом. Таков, в частности, рисунок, где среди глухих каменных громад одиноко маячит протянутая белая рука («Среди стен»). Однако не эти работы определили характер творчества Удера. Его вклад в развитие латышского искусства — та по-крестьянски крепкая, в известной степени стихийная сила и монументальность, с которой он воссоздавал повседневные сцены быта и образы простых людей.

В 1913 году Э. Бренцен завершил иллюстрации к первому монументальному произведению латышской художественной литературы — книге братьев Р. и М. Каудзитес «Времена землемеров» *(илл. 271, 272)*. Широкая галерея типов, как и в романе, трактована Бренценом в чуть сатирическом плане. Меткость

273. Г. Шкилтер. Сиротка. 1903 г.

274. Г. Шкилтер. Портрет писателя Р. Каудзитса. 1902 г.

характеристик настолько убедительна, что рисунки и поныне берут за основу при инсценировках «Времен землемеров» в театре и кино.

Самые большие успехи латышской дореволюционной сатирической графики связаны с журналом «Свари» («Весы»), который начинает выходить в 1906 году в Петербурге. Этот журнал в основном содержал рисунки, а не текст. Они были направлены против царизма и реакционной буржуазии, ее псевдопатриотизма. Царская цензура скоро прекратила издание журнала: вышло только десять номеров. Рисунки, помещенные в журнале «Свари», показали тесную художественную и политическую связь латышских художников с прогрессивными явлениями русского искусства периода революции 1905 года. Вокруг журнала группировались художники Я. Тилберг, А. Роман, Р. Заринь, скульптор Г. Шкилтер и некоторые другие. Наиболее политически острыми были рисунки Р. Зариня. Так, например, рисунок «В болоте» изображал карету русского царя, завязшую в грязи. Впереди сидит Столыпин и поучает крестьян, готовых помочь, что потными и без перчаток руками не дозволено прикасаться к этой исторической карете.

Рисунки Я. Тилберга и А. Романа часто изображали положительного героя, показывали безработных, рабочие стачки. Таков рисунок Тилберга «Безработные». Рисунок Романа «За рубль» критикует лицемерность и продажность духовенства. Г. Шкилтер на одном из рисунков изобразил, как народ прогоняет пастора из церкви. Тема разоблачения духовенства была особенно типична для латышской политической сатиры.

Сатирические рисунки журнала «Свари» и в художественном отношении не уступают лучшим образцам русской карикатуры 1905—1907 годов. Они лаконичны и одновременно красноречивы; художники оперируют то выразительным пятном, то линией, обобщая и утрируя самое характерное. Немного грубоватые, они содержат, однако, подтекст и вызывают богатые ассоциации. Так латышская графика уже в начале XX века достигает художественного уровня, отвечавшего своему времени, и становится одним из ярких проявлений демократичности латышского искусства.

Профессиональная скульптура — самая молодая ветвь латышского изобразительного искусства. Еще в конце XIX века существовала лишь традиционная декоративная скульптура, находившая применение в архитектуре. Но потребности в ней были невелики — с ними легко мог справиться один мастер [126].

Творческая деятельность первых латышских скульпторов-профессионалов начинается на рубеже XX века. В это время училище Штиглица кончают Г. Шкилтер, Т. Залькалн, Б. Дзенис. Характер ранней латышской скульптуры, которая формируется исключительно как станковая, складывается под влиянием ряда факторов. Во-первых, это влияние на нее непосредственных учителей молодых латышских скульпторов, в том числе строгий реализм жанриста М. Чижова, а также импрессионистические поиски современных им русских скульпторов; во-вторых, — Париж, школа Родена, с которой едва ли не каждый из них в начале своей деятельности приходит в более или менее тесное соприкосновение. Но уже с самого начала в работах латыш-

ских скульпторов наблюдаются большая самостоятельность, склонность к твердым материалам, которые не допускают «текучести» бронзы и требуют другого пластического языка. Уже в это время латышские скульпторы начинают обращаться к простому гранитному валуну как самому подходящему материалу для национальной тематики.

Шкилтер — один из наиболее «роденовских» ваятелей Латвии. Среди его ранних работ популярен портрет писателя Р. Каудзитса (1902, бронза, *илл. 274*), свидетельствующий также о том, что рука художника строго следует натуре. Работая в основном в бронзе, Шкилтер стремится передавать эмоциональные состояния человека — горе, отчаяние, радость и т. п. — при помощи резких ракурсов и пластически выразительных поз. Такова небольшая скульптура на мотив латышской народной песни «Маленькой была, не видела...» («Сиротка», 1903, бронза, *илл. 273*). Маленькая нагая девочка, горько рыдая, припала к могиле своей матери. Тонкие переходы пластической формы создают особый композиционный ритм и порождают богатство эмоциональных оттенков. Живописность решения придает работе некоторую импрессионистичность, которая еще более отчетливо проступает в таких про-

276. Т. Залькалн. Мрамор (Женская голова). 1911 г.

275. Т. Залькалн. Сидящая матушка. 1916 г.

изведениях Шкилтера, как «Тайна» (1903), «Страдание» (1905), «Плачущая» (1908) и других. Большинство произведений Шкилтера носит определенную социальную окраску. В них находят отражение демократические взгляды самого художника; недаром с годами он все более охотно обращался к пролетарской тематике: «Портрет рабочего» (1908), «Старый дворник» (1913).

Импрессионистические склонности мастера уживаются в его работах со строгой конструктивностью формы и точностью скульптурной детали. С 1905 по 1918 год Шкилтер руководил скульптурной мастерской в училище Штиглица.

Самая крупная фигура в истории латышской скульптуры — Т. Залькалн. Его глубоко индивидуальное творчество впитало лучшие качества мировой классической скульптуры и оказалось образцом для латышских ваятелей многих поколений [127]. Первые работы Залькална — это портреты и статуэтки в бронзе: портреты живописца А. Арнольдова (1905), Андрюши (1905), Веры Арнольдовой (1906) и других. Работы близки тогдашней русской скульптуре. Так, небольшой портрет читающей В. Арнольдовой по композиционному подходу и живописной пластике напоминает работы П. Трубецкого. Близка ему по стилю и фигура

277. Латышский народный костюм. 1860-е — 1870-е гг.

«Андрюша», которая говорит о социальной направленности творчества молодого скульптора, о его чуткости к запросам времени [128].

Наряду с влиянием русской скульптуры творчество Залькална было обогащено изучением творчества Родена. Роденовские мотивы можно обнаружить в лепке некоторых женских голов. Одну из них художник, исходя из материала, назвал «Бронза» (1903). Эту голову можно считать первым значительным портретным произведением в латышской скульптуре, свидетельствовавшим не только об овладении ваятелем натурой, но и о его способности обобщать, строить образ пластично, решать его эмоционально.

Другая, близкая по композиции к предыдущей работе, называется «Мрамор» («Женская голова») (1911, *илл. 276*). Это произведение отличается экспрессивным движением, утонченностью и психологической яркостью образа. Красиво ниспадают на плечи пышные, фактурно обработанные волосы, образуя монолит силуэта. Мягко и живописно моделированы черты лица, которые озарены светом нежной, еле уловимой улыбки.

Названия этих двух работ говорят о том, какое большое значение придавал Залькалн материалу. После поездки в Италию (1907—1909) он стал часто обращаться к мрамору, показывая глубокое понимание его специфики. В мраморе решен и барельеф 1908 года, драматизм которого в известной степени сближает раннего Залькална со Шкилтером. Но уже здесь проступают свойственные Залькалну четкость и строгость пластической конструкции. Именно они придают его лирическим образам величавость, монументальность. Таковы его «Аделина» (1907, бронза, затем мрамор) или «Людмила Якубовская» (1913, гипс). Созданный в это время мраморный бюст писателя Р. Блауманиса (1912) отличается классической строгостью построения, мягкой моделировкой фактуры.

Решительный поворот в сторону монументальности образа Залькалн делает в своих «матушках», созданных им в годы первой мировой войны. Незадолго до этого в надгробии крестьянина Я. Гауе (1912), а затем композитора Э. Дарзиню (1913; в этом жанре он впоследствии создаст немало классических произведений) Залькалн впервые обращается к новому для него материалу — граниту, и впервые в его произведениях появляются конструкции граненых плоскостей.

Работы военных лет — «Стоящая матушка» (1915, диорит), «Сидящая матушка» (1916, гранит), «Матуш-

278. Виллайнэ — наплечное покрывало. Фрагмент. XIX в.

279, 280. Е. Дранда. Декоративные блюда. 1910 г.

ка» (1916, фарфор) — небольшие произведения, но благодаря своему образно-пластическому решению они преисполнены подлинного величия. Используя простоту и силуэтную целостность старой крестьянской одежды — платка-накидки, который возвеличивает фигуру, Залькалн обобщает форму, придавая ей определенный структурный ритм, строит ее большими массами, одновременно как бы выявляя сходство фигуры с монолитом гранитного валуна латвийских полей. Это сходство особенно проступает в «Сидящей матушке» *(илл. 275)*. И если здесь уместно вспомнить о египетской традиции, к которой, начиная работать в камне, Залькалн, несомненно, обращается, то эта традиция понята им глубоко и творчески переплавлена в соответствии с национальным мироощущением художника-демократа. «Матушки» Залькална только стоят или задумчиво сидят, наклонив голову. Но в них ощутима стойкость духа. Это своего рода символ Родины. Глубокое понимание монументальности образа позволило Залькалну убедительно воплощать его и в таком камерном материале, как фарфор. Плавный силуэт и строгая статичность построения, типичность нежных черт лица несут в себе такую глубину содержания, что небольшая статуэтка воспринимается как подлинно монументальное произведение.

Остальные мастера ранней латышской скульптуры занимают в ее истории более скромное место. Б. Дзенис по тематике и пластическим решениям близок к Залькалну. Он одним из первых латышских скульпторов обращается к граниту (портрет писателя А. Саулиетиса, 1911), а со временем становится крупным специалистом, работая в различных материалах и разнообразных техниках. Дзенис преимущественно работает в портрете, в котором проходит путь от импрессионизма к реализму; интересуется он и декоративно-прикладной скульптурой. Среди его лучших произведений — большая гранитная голова «Курземниеце» (1915). По образному решению это произведение перекликается с «матушками» Залькална, но задумано более портретно. Позднее Дзенис много занимается общественной и педагогической деятельностью.

Творчество приезжего скульптора и архитектора, а позднее — первого многолетнего руководителя скульптурной мастерской латвийской Академии художеств К. Рончевского наиболее активно протекает после Октябрьской революции [129]. Но его жанровые этюды и портреты начала века заслуживают внимания как произведения мастера, близко стоящего к школе О. Родена. Таков, например, «Портрет матери» (1910, мрамор). Контрастность обработки гладкого лица и фактурного фона сглажена мягкостью моделировки. Ощущение почти живописного сфумато придает одухотворенность угловатому, с довольно жесткими чертами лицу портретируемой. Более строго, с налетом известного академизма, который в будущем станет типичен для портретов Рончевского, решен бюст В. Пурвита (1911, мрамор). Художнику принадлежат также интимно-жанровые этюды в бронзе: «На возу», «Собака» (1910) и другие.

Среди первых латышских скульпторов был и А. Бия. Воспитанник Академии художеств в Брюсселе, после ее окончания в 1900 году он остался там и всю жизнь работал вне пределов Латвии. Бия работал в станковой и монументальной скульптуре, где обнаруживал близость к пластике К. Менье, но особенно прославился он как мастер-медальер.

Латышская скульптура в начале XX века еще только набирает силы, но уже обращает на себя внимание

серьезным отношением к современной теме, тяготением к монументальным образам — особенно в портрете — и эмоциональностью пластического языка. Новаторство этой молодой школы состояло в том, что ее мастера одними из первых в новой европейской скульптуре обращаются к твердому материалу — граниту.

Во второй половине XX века в латышском народном и прикладном искусстве в связи с ростом капиталистических отношений начинается процесс стирания стилевых признаков различных этнографических районов. В этот же период более отчетливо намечается размежевание художественных вкусов: буржуазии ближе немецко-городская культура, народные массы прочно сохраняют традиции наследия крестьянской культуры. Возрастает удельный вес фабричных изделий. На фоне этих явлений во второй половине XIX — начале XX века формируется профессиональное декоративно-прикладное искусство.

В народном искусстве продолжают существовать традиционные ремесла: гончарство, ткачество, вязание, вышивка *(илл. 278)*, обработка дерева, металла, янтаря, поделки из корней и хвороста. Иногда занятия этими ремеслами носят характер товарного хозяйства. Гончары и ткачи работают на продажу, отправляя свои изделия и в соседние губернии. Увеличивается число различных мастерских (одних гончарных в то время насчитывалось около 500), складываются определенные центры народных ремесел. Так, вдоль Курземского побережья, особенно в районе Лиепаи, вырастают мастерские по обработке янтаря, в лесных районах процветала обработка дерева, в центральных, более густонаселенных — многие занимались гончарством и ткачеством *(илл. 277)*. Работы одаренных мастеров отличались высокими декоративными качествами. Гончар Е. Дранда, например, работавший в городе Смилтене (северная часть Латвии), кроме хозяйственной посуды, изготовлял декоративные блюда, богато украшенные цветной росписью с растительными мотивами *(илл. 279, 280)*, какой издавна в Латвии украшали сундуки и шкафы. Дранда был первым латышским народным мастером, участвовавшим в международных выставках. В 1906 году в Милане он был награжден серебряной медалью. Плодотворным было содружество Дранды с художником-графиком Р. Заринем, который делал эскизы для его орнаментальных композиций.

Заринь, Розентал, Шкилтер, Дзенис и другие представители станкового изобразительного искусства разными путями старались способствовать развитию латышских народных ремесел и профессионального декоративно-прикладного искусства. Их занимали проблемы национального своеобразия этого искусства; они стремились помочь ему сохранить уникальность в эпоху массового производства фабричной продукции.

Развитие профессионального декоративно-прикладного искусства в Латвии неразрывно связано с художественным образованием.

В 1883 году в Риге под руководством художника и педагога Я. Лакше-Лаксманиса было открыто Училище строительства и художественных ремесел. Важная роль в подготовке первых профессиональных латышских художников в области декоративно-прикладного искусства принадлежала училищу Штиглица. Один из первых его выпускников Ю. Яаункалнынь был специалистом по рисунку для тканей, обоев и т. д.; вся его непродолжительная творческая жизнь прошла в стенах училища, где он руководил классом художественных тканей. Ю. Страуме, окончив в 1904 году училище, с 1907 по 1923 год жил на Кавказе, изучая местные виды художественного текстиля; после возвращения художника на родину это благотворно повлияло на его творчество.

Наиболее заметной фигурой в истории латышского декоративно-прикладного искусства был Ю. Мадерниек — художник, педагог, художественный критик. Он активно боролся за то, чтобы это искусство не утрачивало связей с народными традициями. Собственное творчество Мадерниека было очень многогранным: мебель, чеканка, керамика, позже — эскизы для тканей, чаще — ковров. Его композиции отличает щедрая орнаментальность, в основе которой обычно лежит декоративное обобщение форм природы. Со временем Мадерниек вырабатывает свой стиль угловатого, геометризированного орнамента и свободно интерпретирует в нем народные образцы; его решения, как правило, нарядны, мажорны.

На рубеже XIX—XX веков в Риге активно действовала витражная мастерская Э. Тоде. По его эскизам были созданы витражи для собора Петра, Домского собора, церкви Яна в Риге и многих зданий в России. В начале века появляется крупный художник витража — К. Бренцен; после окончания в 1903 году училища Штиглица он несколько лет совершенствует мастерство в Париже, а в 1907 году организует витражную мастерскую в этом же училище. Будучи также одаренным мастером живописи, Бренцен искал связи между декоративным искусством и общим развитием латышского изобразительного искусства. Его ранние витражи решены большими цветными плоскостями и отличаются монументальностью («Петух на снегу», 1903; портрет К. Валдемара, 1912).

В начале XX века начинает работать А. Цирулис, которому позже было суждено стать одним из самых многосторонних мастеров декоративно-прикладного искусства Латвии.

Характер латышского народного зодчества во многом обусловлен местным сырьем — деревом. Национальной особенностью традиционной латышской архитектуры является ансамбль из нескольких построек, группирующийся вокруг одного или нескольких нерегулярных дворов хутора, разбросанного поселка или деревни (Латгальский край). Свободная планировка хутора, как правило, обусловливается холмистой местностью Латвии. Благодаря этому достигается органическое слияние архитектуры с окружающим пейзажем.

По планировке двора, числу и размерам построек можно было судить о материальном положении крестьянина. Расположение комнат в жилом доме также зависело прежде всего от материального положения владельца. Дома зажиточных крестьян в тот период делились на хозяйскую и холопскую половины. Начался постепенный переход от черных (курных) изб к домам, отапливаемым печами.

281. Я. Бауманис. Александровская гимназия (ныне здание Государственной консерватории Латвийской ССР). 1874 г. Рига

Национальным признаком архитектурного ансамбля можно считать также тяжеловатые пропорции зданий, покрытых обычно большой соломенной, тростниковой или драночной двускатной или четырехскатной кровлей. Подобные здания отличает серебристо-серый колорит некрашеных бревен и соразмерность взаимоотношений целого и деталей; в них доминируют горизонтальные линии. Декоративные элементы в латышской крестьянской архитектуре использовались скупо — за исключением Латгалии, где под влиянием русской и белорусской культур создавалась богато декорированная отделка окон, флюгеров и оград.

На остальной территории Латвии украшались преимущественно фасады амбаров и их двери. В декоре последних использовали скомпонованные в геометрический орнамент профилированные дощечки, чеканные дверные петли, замочные скважины и ручки. В Курземе иногда встречаются резные деревянные розетки, ритмически расположенные дощечки или декоративные гвозди; немалую декоративную роль играл и колорит. Фасадную часть амбара, как правило, подпирают несколько колонн, образующих так называемый «солнечный столб». Подобные декоративные и одновременно несущие элементы встречались и в крыльце жилого дома, а также в интерьерах молельных домов, связанных с религиозным движением гернгутеров.

Выразительной деталью декора жилого дома были флюгеры. Их силуэты разнообразны, но не перегружены деталями; часто в композиции использованы изображения стилизованных деревянных резных лошадок, петушков, журавлей, козлят. Нередко декоративно профилированы и концы несущих бревен.

Во второй половине XIX века в связи со стремительным развитием капиталистических отношений в деревне архитектура крестьянских жилых домов значительно изменилась. Кроме бревен, в строительстве использовались доски, кирпичи; с увеличением размеров окон стали иными соотношения стен и крыш, появились пристройки в виде застекленных цветными стеклами веранд.

Развитие городской архитектуры Латвии во второй половине XIX — начале XX века имело двойственный

282. Л. Бонштедт. Здание театра (ныне Театр оперы и балета Латвийской ССР). 1863 г. Рига

характер. С одной стороны, оживление промышленности и торговли вызвало бурный рост строительства, расширение городских территорий, образование новых центров. Подъем строительного дела связан также с обогащением строительной техники, применением новых конструкций и материалов, появлением профессиональных зодчих. Открытое в 1869 году при рижском Политехническом институте архитектурное отделение способствовало становлению национальных кадров. Одновременно архитектура как искусство испытывает в своем развитии те же сложности, что и архитектура этого периода в России, Германии и других странах [130]. В художественном отношении господствует смесь старых стилей — Возрождения, классицизма, барокко, готики и других.

Строительство этого периода в первую очередь связано с Ригой; с развитием промышленности и железных дорог сильно вырастают также города Даугавпилс, Вентспилс, Лиепая. В 50-х годах прошлого века в Риге сносятся городские валы, окаймлявшие старую Ригу, а на их месте, вдоль городского канала, создается парковое полукольцо. Одновременно главный архитектор города И. Фельско проектирует новую зону Риги от бульваров Бастионного и Театрального (ныне от бульвара Падомю до улицы Кирова), которая и теперь является ее центром. Эта часть города в основном сохраняет планировку и уличную сеть бывших Лифляндского и Московского форштадтов (предместий). На ней расположено несколько импозантных построек: нынешнее здание Театра оперы и балета Латвийской ССР (1863, архитектор Л. Бонштедт, *илл. 282*); здание Политехнического института (ныне главное здание Латвийского государственного университета имени П. Стучки, 1866, архитектор Г. Хильбиг). Новая Рига растет прежде всего за счет строительства больших, многоэтажных доходных домов. Возводятся также церкви, банковые и торговые дома, больницы и другие общественные постройки (Кафедральный собор, церкви св. Павла, Гертруды и Мартыня, здание старого железнодорожного вокзала Риги, здание

283. М. Эйзенштейн. Дом на улице Ф. Гайлиса. Начало XX в. Рига

Латвийского торгово-промышленного банка, военный госпиталь).

В самом начале XX века в центре Риги было возведено еще несколько внушительных по облику общественных зданий, среди которых Художественный музей (ныне Художественный музей Латвийской ССР), построенный в 1902 году архитектором В. Нёйманом в псевдобарочных формах (в интерьере использованы элементы классицизма), а также Немецкое коммерческое училище (ныне Академия художеств Латвийской ССР), созданное в 1904 году архитектором В. Бокслаффом в стиле псевдоготики. А на окраинах города около новых промышленных предприятий стихийно вырастали неблагоустроенные рабочие кварталы с небольшими домиками (районы Чиекуркална, Засулаука и др.).

Так, во второй половине XIX — начале XX века «на месте рижских форштадтов вырастает новый капиталистический город, эклектичный по своим архитектурным формам, с окруженными зеленью кварталами местной торгово-промышленной и родовой аристократии и трущобами бедноты» [131].

Наряду с немецкими архитекторами, которые попрежнему играли большую роль в сфере строительства, в середине века начинают работать и первые латышские профессиональные зодчие. Среди них ведущее место принадлежало Я. Бауманису, строительная деятельность которого во многом определила общий характер латышской архитектуры того периода. Бауманис сначала учился в берлинской Строительной академии, потом — в петербургской Академии художеств, которую окончил в 1865 году. Он был также видным общественным деятелем и одним из основателей Рижского латышского общества, а с 1872 по 1875 год и его председателем. По проектам Бауманиса и под его руководством в Риге построено около 70 жилых и общественных зданий. Большинство из них сгруппировано в центре, вдоль бульваров Троньмантниека и Тодлебена (ныне бульвары Райниса и Коммунаров), улиц Паулучи (ныне Г. Меркеля) и Валов (ныне Вальню).

Среди наиболее значительных его произведений — дом лифляндского дворянства («Дом рыцарства», ныне здание Верховного Совета Латвийской ССР, 1863—1865, соавтор Р. Пфлуг), построенный в строгих формах Возрождения; первое здание Рижского латышского общества (1872); Александровская гимназия (ныне консерватория, 1874, *илл. 281*), в облике которой преобладают элементы классицизма; Окружной суд (ныне здание Верховного суда Латвийской ССР, 1888—1889), выполненный в духе барокко; здание Рижского цирка (1889) и другие. Великолепен и собственный дом Бауманиса в Риге. По проектам архитектора строились также эстрады для первого, второго и третьего праздников песен в Латвии (1873, 1880, 1888 гг.) и был возведен ряд построек в провинции. В художественной отделке зданий Бауманис предпочитал элементы Возрождения и классицизма, а также сдержанного барокко, проявляя при этом чувство меры и вкуса. Одним из первых в Латвии Бауманис стал применять новые промышленные конструкции, например металлический купол для цирка.

Современник Бауманиса, часто с ним сотрудничавший, К. Морберг строил в основном жилые дома. Его крупнейшей постройкой была гостиница «Рома» (при участии Бауманиса), разрушенная во время Великой Отечественной войны. И хотя Морберг также использовал элементы классических стилей в чисто декоративном плане, созданные им здания, как и здания Бауманиса, обладают некоей общностью масштабов и пропорций. «Общие воззрения этой эпохи заставляют оценивать произведения первых латышских архитекторов по их способности соблюдать особенности стиля, по чувству пластичности и равновесия пропорций, в чем они проявляли исключительную чуткость» [132].

Среди ведущих архитекторов конца века был К. Пекшен — один из первых выпускников архитектурного факультета рижского Политехнического института. Кроме построек в Риге (дом Нестерова, 1899—1900; так называемый «Базар Берга», 1904—1905), Пекшен довольно много строил в провинции (здание для четвертого праздника песен в Елгаве, 1895; здание волостного управления на острове Доле и в Адажах, церковь в селе Леясциемс Гулбенского района, 1895 и др.). В художественном отношении работы Пекшена не отличаются особой новизной, но он первым в Риге начал строить секционные жилые дома. Практическое значение имели также его исследования в области строительства жилых зданий.

Облик Риги и весь процесс дальнейшего развития архитектуры Латвии заметно усложняются в начале XX века. Наблюдается усиление эклектики и вместе с тем сближение со стилем модерн, именовавшимся в Латвии «югендштиль», или «югенд». Некоторые зодчие в новых тенденциях усматривали только поиски декоративности. Ярким примером архитектуры такого типа является застройка улицы Ф. Гайлиса в Риге (1904—1908), характер которой определяют жилые дома, выстроенные инженером М. Эйзенштейном *(илл. 283)*. В их украшении широко используются цветная керамика и различные архитектурно-скульптурные мотивы и формы (кариатиды, балконы, эркеры, декоративные башенки, обтекаемые купола), что приводит к потере тектонических свойств архитектуры.

В творчестве молодых латышских архитекторов Э. Поле, А. Ванага, А. Малвеса, Э. Лаубе и других поиски новых форм выражались в ориентации на современную архитектуру северных стран (Финляндии) и национальное деревянное зодчество. Этих художников меньше интересовало украшательство, а больше — выразительность материала и тектоника конструкций. Правда, их поиски, именуемые национально-романтическим направлением в архитектуре (таковы жилые дома архитекторов Лаубе и Ванага по нынешней улице Ленина в Риге, 1906—1908), не лишены псевдонациональных склонностей и эклектики. Однако в дальнейшем именно усилиями этих зодчих архитектура Латвии выработала свои отличительные черты.

ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

Развитие эстонского искусства во второй половине XIX века тесно связано с общим подъемом национального движения, с борьбой за экономическую, политическую и духовную свободу. В 1862 году выходит из печати народный эпос «Калевипоэг»; тогда же возникают певческие и театральные общества «Ванемуйне» и «Эстония», на базе которых начинает складываться национальный театр. В 1869 году состоялся первый эстонский певческий праздник. Вместе с тем ряд деятелей культуры искали применения своих творческих сил и за пределами родины.

Основная часть эстонских художников второй половины XIX века училась в Петербурге. Позже они зачастую продолжали образование в Германии и других местах, но, как правило, возвращались в Петербург. Его близость к Эстонии давала художникам возможность периодически посещать родину и поддерживать связи с местной интеллигенцией. Первые представители национального искусства ориентировались главным образом на направления, культивируемые русской и немецкими академиями художеств. Но в соответствии с индивидуальными склонностями каждого автора в работах сильнее акцентировались то черты классицизма, то реалистически-романтические тенденции, то элементы бытового реализма.

Резко обличительный пафос, столь характерный для русского критического реализма, эстонскому искусству не был свойствен. Особенности бытового реализма выступают в нем чаще всего вместе с идиллическими и идеализирующими чертами, сильной же стороной этого искусства оказывается лирико-поэтическая интерпретация событий. Развитие эстонского искусства протекает вначале значительно медленнее, чем в странах с устоявшимися национальными традициями, и художественные тенденции эпохи в целом проявляются здесь не всегда отчетливо. Даже в рамках собственно национальной культуры изобразительное искусство Эстонии оказывается моложе других видов искусства и набирает полную силу значительно позже, чем, например, литература.

Крупнейшими художниками Эстонии этого периода были живописцы И. Кёлер и К. Майбах, скульпторы А. Вейценберг, А. Адамсон. Все эти художники — выходцы из низов, нашедшие путь в искусство благодаря силе воли, предприимчивости и упорному труду. С родиной их связывает прежде всего обращение к эстонской тематике.

Старейшим из них является И. Кёлер. Его путь из курной избы к профессорской мастерской в петербургской Академии художеств по-своему типичен для биографии эстонского художника тех лет. В 1848 году он поступает в Академию художеств, которую оканчивает в 1855 у А. Маркова с малой золотой медалью. За этим следует совершенствование за границей, в основном в Риме. В 1867 году Кёлер — профессор Академии художеств. Он часто бывает на родине, посещает Францию, Австрию и другие страны, но постоянным местом его жительства остается Петербург.

Путь живописца начинается с академической работы на малую золотую медаль «Геракл выводит Цербера из преддверия ада» (1855). Работа показывает высокое профессиональное владение академической системой живописи. Пластичность формы, классическую ясность рисунка и подчеркнутые контрасты светотени можно наблюдать также в других работах Кёлера этого периода.

Пребывание в Италии усиливает в его творчестве интерес к изображению человека на природе. Среди итальянских полотен есть солнечные, романтически окрашенные пейзажи с живо наблюденными народными типами, проникнутая теплотой и сердечностью популярная картина «Девочка у родника» (1858—1862) и «Портрет итальянки» (ок. 1858). Часть итальянских этюдов выполнена в любимой художником технике акварели. В Италии написан «Автопортрет» (1859), показывающий художника в расцвете творческих сил.

В последующем, петербургском периоде портрет становится господствующим в творчестве Кёлера. В этом жанре художник создает самые зрелые свои произведения. Наряду с портретами петербургской знати важное место занимают портреты выдающихся деятелей эстонской культуры и представителей эстонского народа («Портрет отца художника», *илл. 284*, «Портрет матери художника», оба — ок. 1857 (?)). На полотнах изображены простые крестьяне в традиционной одежде

284 И. Кёлер. Портрет отца художника. 1857 (?) г.

родных мест. По сравнению с заказными портретами в этих работах больше сердечности и естественности чувств. Широко известны также портреты составителя национального эпоса Ф. Р. Крейцвальда (1864) и доктора Ф. Я. Карелля (1886).

Во время пребывания в Эстонии Кёлер создал ряд акварелей бытового плана («Женщины с острова Хийу у колодца», «Домик, где родился И. Кёлер», «Пряха», *илл. 285*, все — около 1863). Последняя завоевала большую популярность. Впервые в эстонском искусстве мы встречаемся с поэтически окрашенным образом простой крестьянской девушки. Жизнь на родине укрепляет патриотизм художника и заставляет его задуматься над судьбой своего народа. Эти настроения выражены в большой символико-аллегорического содержания картине «Пробуждение от волшебного сна» (1864—1865). Произведение не сохранилось, но значение его в ту эпоху трудно переоценить.

В Петербурге написаны строгие по художественной манере портреты Э. Шульц-Адаевской (1868), профессора И. Реймерса (1869) и другие. Встречаются и суховатые заказные работы, где изображены члены царской семьи, высшие сановники. Важное место в творчестве Кёлера 70-х годов занимают картины, выполненные в Крыму. Кёлера-пейзажиста характеризует обобщенное и выразительное полотно, окутанное легкой дымкой романтики,— «Имение Мшатка с Байдарскими воротами» (1875).

В последующие годы Кёлер создает еще ряд больших композиций. Среди них фигура Христа (1879) для церкви Каарли в Таллине, «Верный страж» (1878), «Ева до грехопадения» (1879), «Проклятие Лорелеи монахами» (1887) и другие. Подобным работам, выполненным в традициях идеализирующего академического направления, присуща известная сухость письма, однако нельзя не отметить профессиональное мастерство этих полотен и их своеобразную живописность.

Разностороннее творческое наследие Кёлера занимает почетное место в истории эстонского искусства. Утвердивший в эстонском искусстве национальную тему и реалистический творческий метод, Кёлер одновременно был первым эстонским художником, поднявшимся в своем творчестве выше уровня местных прибалтийских художников. Нельзя не отметить и общественную активность Кёлера, особенно в 1860-е годы, когда он не раз оказывал помощь и поддержку эстонским крестьянам, обращавшимся с различными прошениями к правительству. Кёлер был также в контакте с различными прогрессивными художественными обществами, деятельность которых протекала на его родине.

285. И. Кёлер. Пряха. Около 1863 г.

Более скромное место в истории эстонского искусства и культуры занимает современник Кёлера живописец К. Майбах. Художественное образование он получил в петербургской Академии художеств (1853—1859), много путешествовал, совершенствовал профессиональное образование в Германии и Италии, сильно повлияла на него работа в мастерских Ф. Диде и А. Калама в Женеве. Начиная с 1874 года Майбах живет в Петербурге.

Майбах относится к пейзажистам академического направления; в то же время некоторым его работам присуща романтическая идеализация («Уборка ржи» и др.). В 70-е — 80-е годы Майбах написал ряд работ с натуры, более реалистических по трактовке («Вид на город Выру», «Пейзаж с дубом», «Пейзаж Пюхаярве» и др.). В этих полотнах наблюдаются углубленное проникновение в мир природы, мягкая трактовка цвета, удачная передача освещения и пространства.

Пионером эстонской скульптуры является А. Вейценберг. Вначале будущий художник работает на родине столяром. Затем перебирается в Берлин, поступает в 1863 году в Академию художеств и учится здесь до 1865 года. С 1865 по 1868 год Вейценберг состоит вольнослушателем петербургской Академии художеств в мастерской А. Бока. В 1870 году он непродолжительное время занимается в мюнхенской Академии художеств; с 1873 до 1890 года художник живет в Риме, где создает много незаурядных произведений. Следующий период творчества Вейценберга (1890—1914) протекает вновь в Петербурге, и лишь после этого художник возвращается на родину.

Тематически творчество Вейценберга разнообразно и стилистически ориентируется на поздний классицизм, на традицию Торвальдсена. Римский период отличается преимущественным обращением к однофигурным композициям, темы обычно аллегорические или литературные («Гамлет», «Офелия», «Любовь матери», «Любовь ребенка», «Бессмертие», «Вера и Надежда», «Жалоба девочки», «Смирение», «Кокетство» и др.). Наряду с идеализирующей трактовкой формы в них заметна определенная склонность к морализации. Значительная часть скульптур выполнена в мраморе — излюбленном материале скульптора.

В 1880-е годы в творчестве художника, наряду с упомянутыми темами, появляются сюжеты из эстонской мифологии: «Линда» (1880, *илл. 286*), «Ванемуйне» (1878/79), «Калевипоэг» (ок. 1880), «Койт» и «Хямарик» (обе — 1890). Герои эстонского народного эпоса и сказаний воплощены также в традициях классицизма. Скульптурам присущи сдержанная гармония и поэтичность. Трактовка форм точная и ясная. «Линда», «Ванемуйне», «Койт», «Хямарик» — первые произведения, принесшие скульптору известность на родине: они были приобретены Провинциальным музеем в Таллине. В 1890-е годы художник экспонирует в Эстонии и другие свои произведения. Лучшие среди них: портрет Ф. Р. Крейцвальда (1880), «Мать» (1878), «Портрет дяди» (1891), а также пользующийся заслуженной известностью бюст Я. Хурта (1891). Мягкая и тонкая трактовка пластической формы сочетается в этих работах с весьма трезвой характеристикой модели.

286. А. Вейценберг. Линда. 1880 г.

Менее удаются скульптору эскизы монументов, над которыми он работает в Риме и Петербурге. Интимному по характеру творчеству Вейценберга монументальность чужда. Определенные успехи его ожидают при выполнении надгробных памятников.

Поздние произведения Вейценберга малоинтересны. В эти годы художник не находит новых и свежих решений, ограничиваясь в основном перепевами своих ранее созданных творений.

С приближением нового века в эстонском искусстве усиливаются реалистические тенденции. В частности, поиск более жизненной трактовки вместо идеальной красоты характерен для скульптора А. Адамсона. В 1876 году он поступил в петербургскую Академию художеств, в мастерскую профессора А. Бока. В 1881—1887 годах преподает в школе Общества поощрения

287. А. Адамсон. Последний вздох корабля. 1899 г. (мрамор — 1926 г.)

художеств в Петербурге. Важное значение имели годы, проведенные в Париже (1887—1891). Затем Адамсон снова возвратился в Петербург, где в 1901—1904 годах преподавал в училище Штиглица.

Активная творческая деятельность Адамсона начинается в Париже, где неоднократно экспонируются и находят признание его работы. Характерным примером скульптуры того периода является «Лирическая музыка» (1891, грушевое дерево).

Эта цельная по композиции группа, изображающая молодую женщину с лирой и крылатого гения, убеждает, что Адамсона больше не связывает академизм классицистического толка и он предпочитает более динамичные решения с барочными формами и виртуозной легкостью движений.

По возвращении в Петербург художник чаще обращается к темам из жизни эстонского народа. Все больше места в его творчестве занимают скульптуры, посвященные быту рыбаков. Эти образы ближе к жизни, более реалистичны, чем все предшествующие изображения людей труда в эстонском искусстве. Первым произведением такого рода является «Рыбак с острова Муху» (1892), за ним следуют «Охотник на тюленей с острова Пакри» (1898) и группа «В тревожном ожидании» (1899). В последней художник изображает женщину с сыном в бурную ночь, ожидающих возвращения рыбаков. Удачно переданы психологическое напряжение персонажей и атмосфера возрастающего беспокойства.

Так же как Вейценберг, Адамсон обращается к фольклору. К наиболее удачным работам этого плана относятся «Койт» и «Хямарик» (1895, дерево), отмеченные мастерством резьбы, грациозным движением фигур, лирическим настроением, а также композиция «Калевипоэг и рогатый» (1896). Воспоминаниями о родных местах навеян образ известного эстонского борца Георга Луриха (1903).

Близки по трактовке к мифологическим темам и аллегорические воплощения темы моря. Мягко и плавно моделирован «Последний вздох корабля» (воск 1899, мрамор 1926, *илл. 287*), где фигура прекрасной обнаженной женщины олицетворяет гибнущий корабль. Отметим также «Единственный поцелуй волны» (1905). Обе работы позже переведены в мрамор, способствующий нюансированной и мягкой трактовке формы.

На рубеже веков Адамсон более активно проявляет себя в области монументальной скульптуры. Наиболее значительная работа — памятник погибшему на пути из Таллина в Хельсинки военному кораблю «Русалка» (Таллин, 1902, *илл. 288*). Выразительный силуэт памятника хорошо вписан в окружающий пейзаж. Присущие небольшим скульптурам Адамсона движение и легкость удачно сохранены и в монументальной форме. Популярны также декоративные скульптуры «Нереида», «Татарская девушка у колодца» («Фонтан в Кореизе», 1903), хотя и уступающие по своим художественным качествам «Русалке».

Среди портретных работ наиболее значительны бюст И. Кёлера (1911, установлен на могиле художника), а также портреты Петра I и дочери художника, относящиеся к более позднему времени.

В позднем творчестве скульптора по-прежнему много работ аллегорического плана, внешне изящных, но несколько манерных и салонных. Занимался Адамсон и живописью, в основном писал пейзажи побережья.

В конце века на развитие эстонского искусства оказывает наряду с петербургской Академией художеств значительное воздействие и дюссельдорфская Академия художеств, где в качестве профессоров работали выходцы из Эстонии: К. Гебхард — автор религиозных и исторических картин, жанрист Г. Бохман, пейзажист Э. Дюккер. Для художников дюссельдорфской школы характерны реалистические картины с акцентом на бытовых деталях, даже в произведениях религиозного содержания.

Наиболее тесно связано с эстонской тематикой творчество Э. Дюккера, который окончил в 1863 году петербургскую Академию художеств и как ее пенсионер ездил во Францию, Бельгию, Голландию, Германию.

288. А. Адамсон. Памятник кораблю «Русалка». 1902 г. Кадриорг. Таллин

289. П. Рауд. Старик с острова Муху. 1898 г.

К мотивам природы Эстонии художник обращался не только в ранний период творчества — «Сааремаский пейзаж» (1860), «После дождя» (1865) и другие,— но и в последующие годы: «Берег моря» (1875, *илл. 291*), «На реке Пярну» (1879). Он участвовал в выставках Общества русских акварелистов, Товарищества передвижных художественных выставок и многих других. В дюссельдорфской Академии художеств у Дюккера учились О. Гофман и другие.

Из художников этого круга наиболее тесно связан с Эстонией О. Гофман. В его творчестве преобладают картины эстонской природы, быта, типы эстонских крестьян (пейзаж «Эмайыги», 1885; «Волостной судья», между 1894—1899, *илл. 290*), «Первые колеса и последние дровни» (между 1894—1899). Начиная с 1883 года художник живет в Петербурге, но неоднократно посещает Эстонию.

Ярко проявился бытовой реализм в творчестве П. Рауда, в 1888—1894 годах учившегося в дюссельдорфской Академии художеств, главным образом у профессора Гебхарда, влияние которого заметно в раннем портретном творчестве художника. После длительных зарубежных поездок художник работает в разных местах Эстонии. В 1905 году поселяется в Таллине. С 1911 года, получив в петербургской Академии художеств диплом учителя рисования, посвящает себя педагогической деятельности в Таллинском художественно-промышленном училище и таллинских общеобразовательных школах.

В историю эстонского искусства Рауд вошел прежде всего как мастер реалистического портрета. К дюссельдорфскому периоду относится просто и естественно написанный этюд «Дама в красной шляпе» (1893). Часто моделями художника становились члены его семьи и родственники. Так возникли благообразный и одухотворенный «Портрет матери» (1894), привлекающий своей живостью «Дядя Пауль с трубкой» (между 1894—1896), «Автопортрет в шляпе» (1900) и другие.

В 1896—1898 годах П. Рауд проводит несколько месяцев на островах Пакри и Муху, где создает этнографически красочные, свободно и темпераментно написанные образы местных крестьян («Старик с острова Муху», *илл. 289*, и «Старик с Муху», оба — 1898). Одновременно Рауд пишет ряд этюдов, изображающих человека на лоне природы («Дойка коровы», «Сенокос», «Тропа», «На пороге», все — 1896—1898). Интимно-камерные, наполненные светом, воздухом, они отличаются от трезвой и детализированной манеры его ранних портретов. На рубеже веков творчество Рауда становится более живописным, в нем ощущается увлечение импрессионизмом. Однако и в новом столетии этот художник по-прежнему стремится к возможно большему сходству с моделью и остается в основном портретистом («Автопортрет с палитрой», 1908; портрет П. Юргенсона, 1915; портрет профессора П. Пылда, 1925). Все они выполнены в нейтральной темной цветовой гамме, с отчетливым выделением рисунка. В эти годы художник охотно обращается также к пастели.

В начале XX века в развитии эстонского искусства происходят резкие перемены. Процесс урбанизации и укрепление эстонской интеллигенции создают значительно более благоприятные условия для развития искусства. Общее духовное оживление охватывает также изобразительное искусство. Особенно способствовали распространению демократических идеалов события революции 1905 года. В художественной среде возникает стремление приблизить искусство к народу, сделать его более демократичным.

290. О. Гофман. Волостной судья. Между 1894—1899 гг.

Интенсивный рост эстонского искусства начинается в первом десятилетии нового века. Число художников быстро растет, их основные силы концентрируются на родине. В 1907 году возникает первое Эстонское художественное общество. Наряду с возникшими ранее ремесленными курсами и курсами рисования при Тартуском немецком обществе ремесленников начинают работать школы-мастерские А. Лайкмаа, К. Рауда, Р. Лепика. С 1914 года развертывает деятельность Таллинское художественно-промышленное училище. Начинается собирание произведений народного искусства. В 1909 году в Тарту организуется эстонский Народный музей. В 1906 году при Тартуской сельскохозяйственной выставке открывается Первая эстонская художественная выставка. За ней в 1909 году следует Вторая, устроенная по инициативе Эстонского литературного общества, а годом позже литературно-художественная группировка «Ноор-Ээсти». («Молодая

291. Э. Дюккер. Берег моря. 1875 г.

Эстония») комплектует Третью эстонскую художественную выставку, которая затем побывала в Валга, Пярну и Таллине. В последующие годы художественные выставки приобретают регулярный характер. Искусство стремится стать воспитателем народа, в него широко проникают идеи оппозиции царизму и местной грюндерской буржуазии.

Быстро преодолевая известную заторможенность в своем развитии, эстонское искусство в начале века оказывается в одной шеренге с другими сферами художественного творчества. В значительной мере это происходит благодаря его сближению с литературой. Программа объединения «Ноор-Ээсти» воодушевляет художников, отныне воспринимающих свою деятельность как составную часть развития духовной культуры народа. Художников, связанных с объединением «Ноор-Ээсти», характеризует широкий круг интересов. По примеру писателей, входящих в эту организацию, они предпринимают дальние поездки, налаживают контакты с художественной жизнью других стран.

Удельный вес академического искусства заметно уменьшается, ориентация же на современные художественные течения в России и за рубежом, напротив, становится более очевидной. Теперь большинство представителей нового поколения художников после Петербурга продолжает учебу в Париже, Норвегии, Финляндии, Германии. Процесс обучения протекает скорее на выставках, в музеях, в частных школах-мастерских и у отдельных мастеров, нежели в официальных учебных заведениях. Эстонские художники увлекаются такими мастерами, как В. Ван Гог, П. Гоген, норвежский художник Э. Мунк, швейцарец Ф. Ходлер, финн А. Галлен-Каллела, а из русских художников — прежде всего Н. Рерих и И. Билибин. В результате в эстонском искусстве возрастает стремление к декоративности, интенсивности цветовых контрастов, к плоскостным, с четким силуэтом формам и динамичным, но гармоничным композиционным ритмам. Все это преобразуется в соответствии с характерным для художников Эстонии эмоциональным строем и тематикой. Многие мастера обращаются к народному искусству своей страны. Поиски национального своеобразия в содержании и формальной структуре произведений становятся очень заметными. Развитию национально-романтического направления в эстонском искусстве немало способствовало и влияние искусства северных стран.

Последовавшая за революцией 1905 года политическая реакция характеризуется уходом от современности; гуманистические идеалы выражаются преимущественно через романтические образы древних сказаний. В мироощущении многих художников чувствуется возрастающий драматизм. Гармония ритмов, присущая произведениям предшествующего этапа, вытесняется угловатыми экспрессивными композиционными построениями; усиливается ориентация на немецкое искусство (непосредственно перед первой мировой войной ряд эстонских художников находились в Мюнхене и Париже). В годы первой империалистической

292. А. Лайкмаа. Маленькая Альма. 1900 г.

293. А. Янсен. Портрет М. Сеппойс. 1910 г.

войны искусство в целом становится еще более драматичным. Во многих произведениях живет предчувствие глубоких социальных перемен. И хотя прямого отражения революционных событий здесь пока нет, атмосфера обострившихся общественных конфликтов ясно ощущается. Таким образом, процесс развития эстонского искусства от начала века до 1917 года протекал под знаком общественной активизации.

Новый этап эстонского искусства открывается творчеством А. Лайкмаа. В 1890—1891 годах он живет в Петербурге, но вскоре перебирается в Дюссельдорф, поступает в Академию художеств, где учится с перерывами; затем совершает длительную поездку в Париж, Швейцарию, Мюнхен, Вену, а позднее — и в Северную Африку. В основном же Лайкмаа живет на родине; только репрессии за участие в революции 1905 года заставляют его временно искать убежище в Финляндии.

В 1901 году Лайкмаа устроил в Провинциальном музее в Таллине свою персональную выставку. К работам этого периода принадлежат портреты «Черкесский мальчик» (1899), «Маленькая Альма» (1900, *илл. 292*), «Автопортрет» (1902), «Девушка из Ляянемаа» (1903), «Старый Айтсам» (1904, *илл. 294*) и другие. Многие модели портретов — выходцы из родных мест Лайкмаа; отсюда — то романтическое воодушевление, с которым художник выявляет черты, любимые и ценимые им в своем народе.

Существенное место в портретной галерее Лайкмаа занимают представители молодой эстонской интеллигенции (портреты поэтессы Марии Ундер, композитора Мийны Хярма, оба — 1904; актера Пауля Пинна, 1906 и ряд других). Выполненные в технике пастели, они хранят остроту взгляда художника, его умение закрепить непосредственное впечатление от модели, максимально сберегая жизненность каждого образа. Быстрота и эскизность исполнения сообщают этим портретам подчас характер наброска. Подобная активизация художественных приемов — явление новое по отношению к академическим традициям искусства XIX века.

Большое значение для истории эстонского искусства имела организация в 1903 году школы-мастерской Лайкмаа. Он умел воодушевлять людей и зажигать в них любовь к искусству, стремился познакомить учеников с передовыми художественными явлениями времени. Он организовывал поездки учеников в Хельсинки, Петербург и Москву для ознакомления с художественными коллекциями, учил их ценить народное искусство, пробуждал интерес к разнообразным сторонам культуры. В дни революционных событий 1905 года мастерская Лайкмаа становится одним из очагов революционных настроений; художники делают эскизы знамен для рабочих, оформляют периодические революционные издания. Сам Лайкмаа по репродукциям создает портрет М. Горького, а для альбома «Эдаси» («Вперед») — обложку с фигурой рабочего, поднимающего красное знамя. Этот образ стал одним из символов революции в эстонском искусстве.

В годы пребывания в Финляндии Лайкмаа обращается к пейзажу. Наиболее известен пейзаж «Валлинкоски» (1908). Эмиграция не смогла оторвать его от художественной жизни на родине. Во время недолгого пребывания в Эстонии Лайкмаа организует (1907) Эстонское художественное общество, спустя некоторое время оказавшее заметное влияние на местную творческую жизнь.

После путешествия по Италии и Северной Африке список произведений Лайкмаа пополняется видами Капри, экзотическими пейзажами Туниса, портретными зарисовками мулатов, арабов, итальянских народных типов и т. д. Среди них наиболее характерны «Моя хозяйка» (1910), «Бедуинская девушка», «Мечеть Сиди Окба в Кайруане» (обе — 1912), «Пейзаж Капри» (1910). Выполненные в технике пастели, эти работы по своей художественной трактовке более стилизованны, чем предыдущие, но одновременно в них больше размаха, напряжения и живописной свободы. Для беспокойной, жаждущей нового и необычного натуры Лайкмаа эта поездка оказалась очень плодотворной. Заслуживают внимания также его путевые заметки, печатавшиеся в эстонской газете «Пяэвалехт».

Вернувшись в 1913 году в Таллин, Лайкмаа вновь открывает школу-мастерскую. И хотя за это время Эстонское художественное общество организовало рисовальные курсы (в 1914 г. они преобразовываются в

294 А. Лайкмаа. Старый Айтсам. 1904 г.

295. Н. Трийк. Портрет художника Антса Лайкмаа. 1913 г.

Художественно-промышленное училище), к Лайкмаа поступает много учеников. На общественном поприще Лайкмаа по-прежнему активен. Он — застрельщик художественных выставок, организатор учебных поездок, много выступает в печати, участвует в деятельности Эстонского художественного общества.

Аналогичную роль играл в Тарту К. Рауд. Творческий путь этого художника начинается с учебы в Академии художеств в Петербурге (1892—1897), а затем в Дюссельдорфе. В 1899—1903 годах Рауд занимается в Академии художеств и у Ашбе в Мюнхене; с 1904 года живет в Тарту.

Во время пребывания в Петербурге творчество К. Рауда развивается в рамках реализма 1890-х годов. На основе наблюдений, вывезенных из Эстонии, он создает ряд рисунков карандашом и углем, освещенных искренним, теплым чувством («Уборка картофеля», 1896; «При свете свечи», «Дорога на холм», оба — 1898; «Жестянщики», ок. 1896). В ином эмоциональном ключе выполнены такие рисунки, как «Похороны», «Одиночество» (оба, примерно, 1896), проникнутые щемяще грустным настроением. Подобные черты в известной мере сближают эти произведения с работами художников круга символистов. В Мюнхене Рауд увлекается творчеством Тома, Бёклина, Либермана, Мунка, его привлекает ясная и монументальная манера Милле. Отзвуки символизма в творчестве Рауда живут до конца первого десятилетия XX века (цикл «Человек и ночь», 1907—1909, *илл. 301*; «Странник», 1902—1903; «Отдых в пути», ок. 1905; «Вдвоем», между 1903—1913, и др.). Окружающий мир предстает маняще таинственным, космически беспредельным, природа зачастую оказывается выразителем элегических мечтаний или душевной подавленности художника. Таким работам присущи четкость силуэтов и лаконизм образов. Наряду с живописью маслом Рауд часто обращается к рисунку углем.

Подобно Лайкмаа, Рауд организует учебную студию, принимает активное участие в подготовке первых художественных выставок в Тарту и в создании эстонского Народного музея, помогает соединить и систематизировать первые этнографические коллекции, активно выступает в печати со статьями по вопросам искусства.

Близкий контакт с народным искусством формирует вкус художника. Он открывает в народном творчестве живой источник, способный оплодотворять национальное искусство. Эти идеи в конце прошлого века волновали многих скандинавских и финских художников; благодаря инициативе К. Рауда они широко распространились и в Эстонии, и его собственное творчество оказалось наиболее ярким выражением этого направления. В произведениях, выполненных под влиянием подобных идей, народное искусство выступает в романтическом и несколько идеализированном аспекте, а народные сказания и эпос «Калевипоэг» становятся излюбленными темами.

В 1912 году Эстонское литературное общество поднимает вопрос о широком иллюстрировании «Калевипоэга», и самые большие надежды обращены на К. Рауда. Тем не менее иллюстрации Рауда выходят в свет только в 1935 году. В 1910-х годах он исполнил лишь небольшие рисунки на тему «Калевипоэга»: «Ссора у финского кузнеца» (1914) и «Калевипоэг, несущий доски» (ок. 1914). Близки к этим работам «Игра на каннеле» (1914—1918) и сказочная «Ведьма с поросятами» (1914—1919). Уже в этих произведениях прослеживается своеобразие рисунка Рауда, очень богатого тональными оттенками и необычайно живописного. В трактовке формы заметно архаизирующее влияние, имеющее истоками народное искусство. Оно сказывается в угловатости силуэтов, лаконичной простоте и самобытной экспрессии образов. Прекрасным образцом книжной графики тех лет может служить также оформление «Стихотворений» Ю. Лийва (1909—1910), где с большим чувством меры и вкусом Рауд использовал мотивы национального орнамента.

Романтические черты в начале творческого пути характеризуют и таких молодых художников, как Н. Трийк, К. Мяги, Я. Коорт, Р. Ниман, А. Ууритс, О. Каллис. На их формирование заметно повлияли события и идеи 1905 года. Вместе с Лайкмаа и Раудом эта плеяда образовала боевой авангард эстонского искусства. В 1905—1907 годах ими было создано немало зрелых, острых и актуальных работ. Среди них заслуживают особого внимания проникнутые духом борьбы листовки и альбомы, издававшиеся И. Лилиенбахом и Э. Вильде. В декабре 1905 года вышел первый литературный публицистический сборник-альбом «Эдаси» («Вперед»), художественное оформление которого выполнил А. Лайкмаа с молодыми художниками Н. Трийком, Я. Отсманом, Х. Мельдерманом и други-

296. Н. Трийк. Леннук. 1910 г.

ми. На обложке этого альбома изображен рабочий с красным знаменем. В «Эдаси» помещен рисунок Н. Трийка, изображающий демонстрацию 14 октября 1905 года. Лилиенбах предполагал выпускать также революционный сатирический журнал, в котором большое место должны были занимать карикатуры. Первый такой журнал «Пилькелехт» («Сатира») был запрещен цензурой, но весной 1906 года вышел «Тийу Тазане» и позднее — «Таппер» («Секира»). В этих сатирических журналах сотрудничали художники Н. Трийк, А. Лайкмаа, А. Ууритс, О. Каллис, К. Мяги, Х. Мельдерман, Я. Отсман, А. Янсен, А. Промет.

Одним из наиболее популярных эстонских сатирических журналов был «Каак», издававшийся летом 1906 года в Хельсинки известным эстонским писателем Э. Вильде. Сатирическая графика в этом журнале была направлена против царского самодержавия, прибалтийских баронов и эстонской буржуазии. Как автор острой политической карикатуры особенно активен был Н. Трийк. Исполненные им «Золотой телец капитализма», «Государственный совет», «Ярмарочное быдло буржуазии», опубликованные в журнале, являются лучшими эстонскими карикатурами, разоблачавшими реакционных политиканов. Работы Трийка, как, например, рисунок, изображающий генерала Ренненкампфа, появлялись и в петербургском журнале «Спрут».

За участие в революционных выступлениях Н. Трийк вынужден был в 1905 году покинуть училище Штиглица, в котором учился с 1901 года. Сначала он продолжает занятия у Лайкмаа, но в 1906 году вновь возвращается в Петербург, в студию О. Браза. Затем Трийк едет в Париж, где учится в Школе изящных искусств и в частных мастерских. Летние месяцы он проводит в Норвегии, а осенью 1908 года опять возвращается в Петербург — совершенствуется в школе Общества поощрения художеств, в классе композиции у Н. Рериха. Художник часто бывает на родине, активно участвует в художественной жизни Тарту. С 1910 по 1913 год он — в Берлине, после чего возвращается в Эстонию.

Творчество Трийка развивается стремительно. Наряду с политической графикой известностью пользовалось оформление обложки журнала «Ноор-Ээсти», выполненное в 1905 году, показавшее зрелое мастерство художника. Романтический образ крылатого всадника с факелом в руке выражал революционные умонастроения художественной интеллигенции той поры.

Последующее творческое развитие уводит Трийка в мир народных сказаний. Толчком послужили месяцы, проведенные в Норвегии, и влияние Н. Рериха. Несомненное воздействие оказала на художника и пропаганда народного искусства, которую вел К. Рауд. На протяжении 1909—1910 годов Трийк за короткий срок создает несколько больших эскизов декоративных настенных росписей на темы фольклора, в том числе связанные с эпосом «Калевипоэг»: эскизы панно «Леннук» *(илл. 296)*, «Бой», «Поход» и другие. Орнаментальное и декоративное богатство этих работ, уходящее корнями в народное искусство, и их романтический пафос наглядно выявляют свойственные времени художественные стремления. Наряду с декоративной живописью Трийк создает иллюстрации к эстонским сказкам.

Одновременно развивается талант Трийка-портретиста. Художник становится выдающимся представителем этого жанра в эстонском искусстве. Из ранних

297. А. Ууритс. Сестра художника. 1910 г.

портретов сохранился выполненный в Париже портрет художника К. Мяги (1908), отличный по живописи, глубоко анализирующий человеческий характер. В 1909 году в Тарту Трийк создает портрет поэта Ю. Лийва. Этот небольшой рисунок углем принадлежит к лучшим работам Трийка; духовный мир человека здесь предстает в его богатстве и многообразии, что присуще также многим другим портретам Трийка. В качестве кульминации обширного портретного творчества Трийка воспринимается написанный в 1913 году в Берлине большой портрет маслом А. Лайкмаа (*илл. 295*). Активизируя пластическую форму и цвет, Трийк достигает многогранной характеристики образа, раскрывающей типические черты личности Лайкмаа — его энергию и беспокойный, деятельный ум.

Присущее портретам Трийка эмоциональное напряжение живет и в его пейзажах. Первая большая пейзажная серия создана во время пребывания художника в Норвегии. «Дом на берегу озера», «Пейзаж с фиордом», «Декоративный норвежский пейзаж» и другие проникнуты сосредоточенной сдержанностью и несколько тяжеловесным величием. Трийк — поэт суровой северной природы, что весьма наглядно проступает в изображении заката в «Финском пейзаже» (1914). Известная романтическая приподнятость присуща также «Старому саду» (1915) и ряду городских панорам, созданных в эти годы.

Художник широкого диапазона, Трийк в 1910-е годы во многом способствовал подъему эстонской книжной графики. Лучшие его работы в этой области вновь связаны с оформлением и иллюстрированием альбомов и журнала «Ноор-Ээсти». Эту серию рисунков Трийк начал еще в Берлине в 1913 году. В отличие от национально-романтической тематики его живописи, графические сюжеты ближе к современности. Трийк варьирует мотивы большого города, темные стороны его быта, показывает трагедию человека в условиях социального неравенства («Мученик», «Большой город», «Охота» и др.). В 1917 году серия дополняется рисунком «Катастрофа», который ныне воспринимается как пророческое предсказание гибели старого мира. Художник испытал влияние немецкого экспрессионизма, что сообщило его работам определенную эмоциональную остроту, но благополучно избежал его болезненных крайностей.

Подобно Рауду и Лайкмаа, Трийк проявляет общественную активность, способствует сотрудничеству писателей и художников, много сил отдает организации художественных выставок. С 1913 года начинается его педагогическая деятельность на курсах Эстонского художественного общества, продолжившаяся в Художественно-промышленном училище.

Почти одновременно с Трийком начинает творческий путь К. Мяги. В 1903 году он поступает в училище Штиглица в Петербурге, где первоначально специализируется на резьбе по дереву у А. Адамсона. Так же как и Трийк, Мяги был исключен из училища за участие в революционных событиях 1905 года. Жил в Финляндии, Париже, на Аландских островах (1906); там начал систематически заниматься живописью.

298. П. Бурман. Козы. Около 1916 г.

299. К. Мяги. Морская капуста. 1913—1914 гг.

В Париже он совершенствуется в Свободных мастерских. Весной 1908 года вместе с другими эстонскими художниками отправился в Норвегию, где пробыл до 1910 года; на родину Мяги возвращается в 1912 году и работает попеременно в Тарту и Вильянди.

Мяги прежде всего пейзажист. Первые примечательные пейзажи созданы в 1908—1910 годы в Норвегии. Колористический дар художника раскрывается то в форме декоративной стилизации, то в блестящей передаче воздуха и света. Подчиняя своей кисти цветовую стихию, Мяги вносит в эстонский пейзаж небывалую до того непосредственность и искренность выражения. Многие ранние пейзажи Мяги пронизаны романтикой; написанный в пламенеюще-красных тонах «Норвежский пейзаж с сосной» близок по художественным приемам и настроению к композициям на сказочные темы других эстонских художников. В подобных пейзажах оживает своеобразный мир северных легенд.

На родине Мяги занимают более конкретные картины природы, но повышенная эмоциональность работ сохраняется и даже усиливается. Первую серию эстонских пейзажей составляют написанные в 1913—1914 годах мотивы побережья Сааремаа и Вильсанди — среди них картина «Морская капуста» *(илл. 299),* где художник в почти южном богатстве красок воссоздал узкую береговую полосу, покрытую причудливой растительностью. В дальнейшем он обращается к

300. Я. Коорт. Портрет жены. 1916 г.

видам Вильянди, к холмистым панорамам Южной Эстонии. Летние цветистые луга, синие озера, зеленеющие нивы, красноватые холмы и возвышенности варьируются в картинах этих лет в различных комбинациях, не теряя при этом свежести и живописного разнообразия. В некоторых пейзажах художник особо акцентирует небо и мерцающие цветные облака, словно фантастические видения, нависшие над землей («Дорога из Вильянди в Тарту», 1915—1917, и др.). Но чаще в произведениях Мяги звучат беззаботные настроения летнего дня («Пейзаж Валгеярве», 1916—1917). Радостное восприятие жизни воплощено и в натюрмортах художника.

Наряду с пейзажами и натюрмортами Мяги в эти годы создает ряд портретов. В большинстве своем это красивые женские модели. Этим работам, весьма эффектным по колориту, присущи известная тонкость и изысканность, но внешнее, чисто живописное впечатление от человека заслоняет его духовный мир.

Мяги — живописец по призванию. Станковые рисунки тушью и книжные иллюстрации составляют лишь незначительную часть его творчества.

На рубеже XIX—XX веков в Петербурге у Штиглица училась группа эстонских художников, творчество которых в дальнейшем развивалось сходными путями. В их числе был и Р. Ниман. Он закончил училище в 1906 году по специальности театральная декорация и в качестве стипендиата три года пробыл за границей: в Париже, Норвегии и Италии. Возвратившись в 1909 году в Петербург, он пополняет знания в области театральной декорации в мастерской художника А. Шервашидзе. В конце 1912 года Ниман переехал в Таллин. От раннего периода сохранились рисунки и акварели с видами Италии, изображения старых норвежских крестьянских домов и деревянных церквей. По романтическому ви́дению и декоративным, несколько стилизованным формам эти работы напоминают произведения Трийка или Мяги, хотя их значение и более скромно.

Получив подготовку как театральный декоратор, Ниман создает первые крупные и зрелые работы именно в этой области. Его декорации к «Гамлету» (1913), выполненные к открытию нового театрального здания «Эстония», оказались рубежом в развитии эстонского театрально-декорационного искусства. Отныне можно было говорить о профессиональной театральной декорации на эстонской сцене. Декорации Нимана носят в основном стилизованный характер.

К названной выше группе художников принадлежал и А. Тасса, который в связи с революционными событиями 1905 года вынужден был покинуть училище Штиглица и вместе с другими художниками уехать в Финляндию, а затем в Париж, Норвегию, Женеву, Мюнхен, Голландию. Его пейзажи Норвегии (1908), виды Версальского парка (1912) или мотивы Аландских островов (1913) занимают видное место в эстонской живописи. Они подкупают искренностью чувства, стремлением к синтезу цвета и формы, иначе говоря,— отчетливо выражают общие тенденции искусства той эпохи. Заслуживают упоминания также стилизованные рисунки пером Тасса для альбома «Ноор-Ээсти» и его иллюстрации к сборнику новелл Ф. Тугласа «Вечер на небе» (1913).

Романтические черты пронизывают и творчество А. Ууритса. Первоначально он учился у А. Лайкмаа (1903—1906), затем в школе Общества поощрения художеств в Петербурге (1906—1910) и, наконец, в Париже (1910—1911). Рано умерший художник не раскрыл полностью свой талант. Наиболее важную главу в его творчестве составляют рисунки пером на темы эстонской мифологии, оформление книг и эскизы декоративных росписей. Ууритс выполнил также ряд портретов в технике акварели («Сестра художника», *илл. 297*). Работы Ууритса расширяют наши представления о поисках в области романтического направления, а подчеркнуто графическая манера и известный символический подтекст листов обогащают это направление новой гранью.

Увлечение эстонской мифологией испытал также О. Каллис — воспитанник мастерской А. Лайкмаа, где он учился с перерывами начиная с 1906 года. К наиболее известным произведениям молодого художника относятся «Калевипоэг, несущий доски» (1914) и «Калевипоэг в подземном царстве» (1915), выполненные в технике пастели. Их колорит, яркость красок, условная трактовка форм, орнаментальность и декоративное богатство напоминают творчество финна А. Галлена-Каллела. В отличие от более статичных, обобщен-

ных композиций других художников, в листах Каллиса больше конкретного действия и повествовательности.

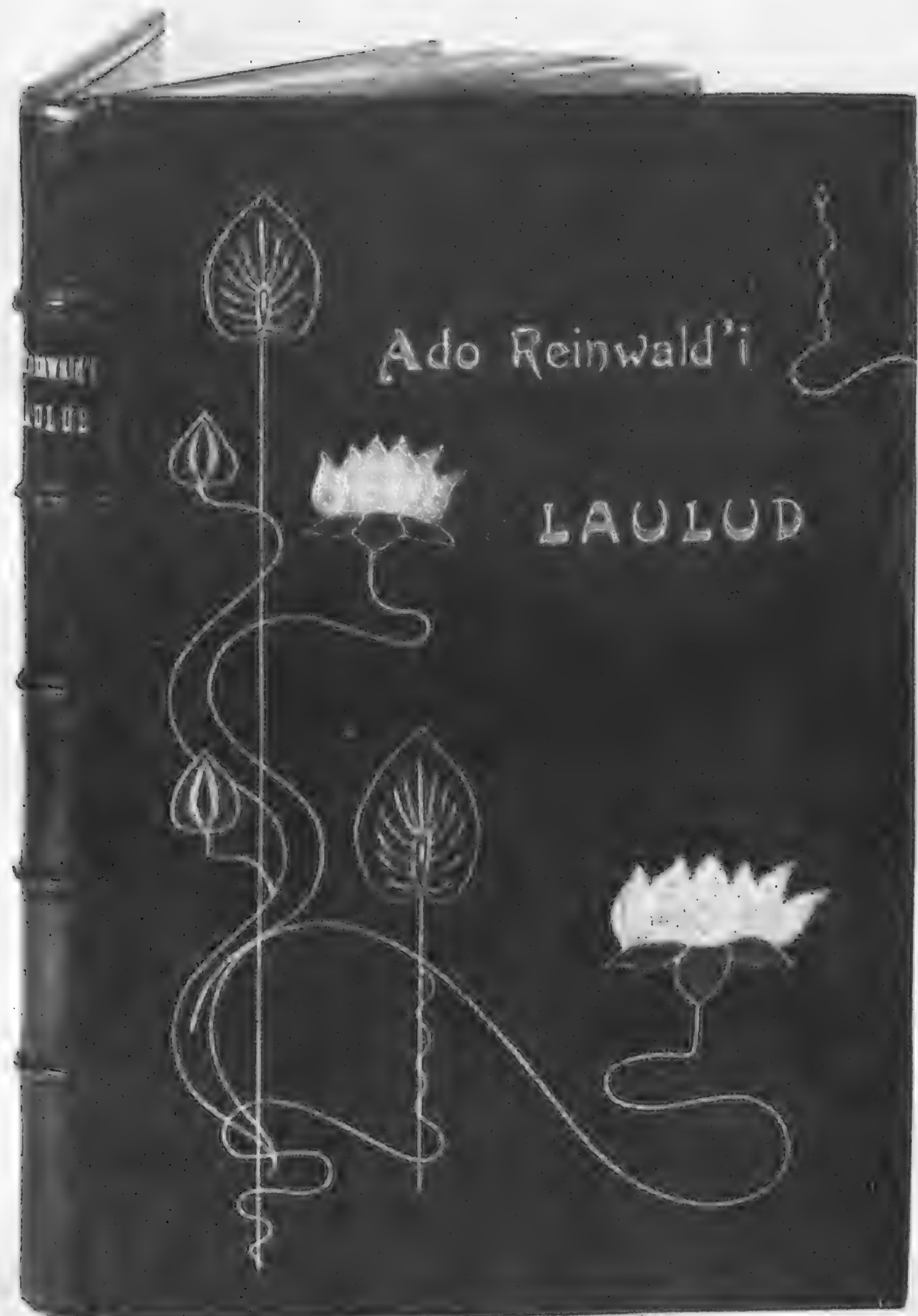
Художником яркой индивидуальности был Б. Томасберг. Он учился в 1913—1915 годах на курсах рисования при Эстонском художественном обществе и в Таллинском художественно-промышленном училище (в основном у Трийка) и быстро достиг зрелости. Созданные около 1916 года романтико-символические произведения («Мечта», «Тишина», «Героический пейзаж») выделяются сильным романтическим чувством. Большинство работ выполнено в технике пастели или угля; часто художник обращается также к акварели, особенно в пейзажах и натюрмортах. Лирическое, мечтательное восприятие природы со временем уступает место экспрессивному и напряженному. Об этом свидетельствуют пейзажи побережья, созданные около 1917—1918 годов на острове Пакри и в других местах. Безвременная смерть помешала раскрыться таланту Томасберга.

В другом направлении развивался яркий талант живописца П. Бурмана. Он также начинал учебу в мастерской А. Лайкмаа, но уже в 1907 году мы находим его в Академии художеств в Петербурге. В 1908—1909 годах он занимается в Строгановском училище в Москве, в 1911 — в Риге у В. Пурвита, а в 1912 году едет в Париж и другие зарубежные города, после чего возвращается на родину.

Бурман экспонирует свои работы в 1910 году на выставке «Ноор-Ээсти», но не примыкает к национально-романтическому направлению, которое доминировало в этой группе. Его больше привлекают не декоративная и синтетическая трактовка форм, а традиции импрессионизма. Излюбленными жанрами П. Бурмана являются пейзаж и натюрморт, пишет он по непосредственным впечатлениям. Нередко художник включает в пейзажные композиции образы животных. Бурман один из первых анималистов в эстонском искусстве («Лежащий тигр», 1907; «Козы», ок. 1916, *илл. 298*). Художник увлекался и городским пейзажем. В Париже он пишет оживленные улицы и набережные Сены. По возвращении в Таллин его внимание привлекают, наряду с районами Старого города, живописные бульвары, парки, окраины с деревянными домами. Непосредственностью выполнения отличаются такие полотна, как «Ванатуру-каэль в Таллине», «Развалины монастыря в Пирита», «Ратушная площадь в Таллине», «Старые дома» и другие (1913—1917). Их отличает особая искренность, умение показать зрителю скрытую поэзию мотива.

Одновременно с П. Бурманом в эстонское искусство входит А. Янсен. В 1900 году он поступает в петербургскую школу Общества поощрения художеств. С 1905 по 1913 год с перерывами учится в Академии художеств в классе Д. Кардовского. Янсен начинает выступать на выставках с 1910 года. До этого он снискал известность своими карикатурами в сатирических изданиях периода революции 1905 года. Среди его первых значительных живописных работ — портрет М. Сеппойс (*илл. 293*), портрет матери художника (оба — 1910). Эти произведения примыкают к традиции психологического портрета. Их отличает легкая

301. К. Рауд. Под звездами. Из цикла «Человек и ночь». 1907—1909 гг.



302. П. Киппик. Книжный переплет. Начало XX в.

303. А. Рейнберг. Здание немецкого дворянского коммерческого банка (ныне Банк внешней торговли СССР, таллинское отделение). 1904 г. Таллин

стилизация формы, подчеркнутые контуры; в колорите преобладают темные, тяжелые, насыщенные тона.

В 1913 году Янсен создает в качестве дипломной работы в Академии большую картину «На острове Муху», где изображена группа женщин и стариков, поджидающих возвращающихся с ловли рыбаков. Соприкоснувшись с народным бытом, художник продолжает работать в этом направлении. На выставке 1916 года в Таллине Янсен выступает с большой картиной «По пути в церковь». В отличие от более ранних работ, она декоративнее, пейзаж написан в светлых тонах. В эти годы Янсен становится одним из самых последовательных приверженцев бытового жанра в живописи.

Художник обращался в своих работах также к эпосу и народным сказаниям («Калевипоэг бросает камень», «Охота на лебедей», 1916). Однако по сравнению с произведениями на мифологическую тему других эстонских художников его полотна не несут в себе нового качества. Более перспективными оказались поиски в области пейзажа, которые приобретут особое значение в дальнейшем творчестве художника.

Важное место в искусстве 1910-х годов занимает П. Арен. Он учится в школе Общества поощрения художеств в Петербурге в 1908—1913 годах. Затем едет в Крым, а оттуда в Австрию. После кратковременного пребывания в Мюнхене и Берлине ему удается в 1915 году вернуться на родину. Свои первые произведения художник выставляет в 1909—1910 годах. Это в основном скромные городские виды и сельские пейзажи (живопись, рисунок). Вскоре к ним присоединяется ряд серьезных портретов, среди которых «Портрет матери» и «Портрет сестры». По характеру исполнения они приближаются к ранним портретам А. Янсена. В работах Арена преобладают нейтральная, скорее темная цветовая гамма, умеренная стилизация формы с подчеркнутым контуром и силуэтом. Модель передается спокойно-объективно и несколько статично.

304. А. Бубырь, Н. Васильев. Немецкий театр (ныне Государственный академический театр драмы имени В. Кингисеппа). 1910 г. Таллин

Переломными для творчества художника становятся годы, проведенные в Германии. Первоначальная статика его работ сменяется повышенной экспрессией. Это экспрессивное начало достигает кульминации на рубеже 20-х годов, но интерес к нему художника заметен уже в портретах и городских видах 1916 и 1917 годов. В большом рисунке углем «Вид на Таллин» (1916) возрастают беспокойное, ритмичное построение и внутренняя динамика образа. Новые искания проступают в эскизах к панно «Леннук» (не сохранилось). Активно участвует Арен и в оформлении интерьеров (оформление кинотеатра «Пассаж», не сохранилось), много работает в области книжной иллюстрации.

Общую картину эстонского искусства начала XX века определяют живописцы. Графика представлена в основном рисунками живописцев и оформлением книг. Эстамп почти полностью отсутствует.

Роль скульптуры также достаточно скромна. В этой области работает один крупный художник — Я. Коорт, ближайший соратник живописцев Н. Трийка и К. Мяги. Первоначальное художественное образование он получает в училище Штиглица (1902—1905), которое, как и многие другие, вынужден покинуть за участие в революционных событиях 1905 года. Затем Коорт направляется в Париж, где учится в Школе изящных искусств. В 1915—1916 годы он работает в Москве, после чего поселяется в Тарту.

В Париже скульптор познакомился с работами выдающихся мастеров рубежа XIX—XX веков — Родена и Бурделя. О влиянии их творчества говорят первые крупные произведения Коорта: «Забота», «Меланхолия», портрет Генриха Ибсена (все — 1908), показанные на Второй эстонской художественной выставке, а также на парижских выставках. Эти работы отличает мужественный пафос, они созвучны романтическим увлечениям эпохи.

В эти же годы Коорт выступает в качестве живописца. Наиболее известно его полотно «Окраина

305. А. Линдгрен, В. Лённ. Театр «Эстония» (ныне Государственный академический театр оперы и балета «Эстония»). 1910—1913 гг. Таллин

Парижа» (1909), а также пейзажи и натюрморты, написанные в Эстонии, в Пюхаярве. В них преобладают стилизованная, но по-скульптурному компактная форма, звучный цвет, нанесенный на холст в текучей, сочной манере. Однако в дальнейшем живопись отходит в творчестве Коорта на второй план, и внимание полностью переключается на скульптуру. Несколько внешний пафос его ранних работ сменяется более конструктивным, уравновешенным решением образов. В начале 1910-х годов он создает ряд портретов: «Голова мальчика», бюст писателя А. Китсберга, «Голова рабочего» (все — 1910), «Плач» (1914), «Тууй Коорт» (1915) и другие. Среди этих произведений, вобравших лучшие черты творчества Коорта, наиболее известен выполненный в базальте «Портрет жены» (1916, *илл. 300*). Лирическое настроение этого образа отлично гармонирует со строгой чистотой формы и безупречным чувством материала. Коорт вводит в эстонскую скульптуру наряду с традиционным мрамором более тяжелые и темные разновидности камня, в том числе — северный гранит.

Постижение Коортом целостной гармонии формы сближает его с французским скульптором А. Майолем. С 1914 года Коорт все охотнее обращается к фигурной пластике. Он создает первый вариант «Молящейся», «Сидящую женщину», «Коленопреклоненную женщину» (все — 1914), а также лепит ряд декоративных фигур, предназначенных для архитектуры. В годы пребывания в Москве и Тарту выполняет ряд голов в дереве и камне, в том числе «Голову ребенка» (1916), «Медицинскую сестру» (1917) и другие.

Подводя итоги развития эстонского изобразительного искусства за этот период в целом, следует вновь подчеркнуть, что в то время была создана основа прочных национальных художественных традиций. Укрепляя связи с искусством других стран и знакомясь с различными художественными явлениями, молодое поколение эстонских художников придает своему искусству своеобразный национальный характер. К. Рауд, А. Лайкмаа, Н. Трийк, К. Мяги, Я. Коорт создают жизнеспособное и активное искусство. Если в начале века в Эстонии отсутствовали свои художественные организации и не была налажена нормальная творческая жизнь, то во втором десятилетии почти все ведущие художники работают на родине, и их искусство имеет определенный общественный резонанс.

Конец XIX — начало XX века — новый этап в истории эстонского декоративно-прикладного искусства. В этот период шла широкая пропаганда за использование традиций народного искусства и были организованы первые школы художественного ремесла, готовящие кадры будущих специалистов. Однако плоды этой работы сказались позднее.

Разложение феодальной деревни, вызванное ростом капиталистического производства на рубеже веков, сопровождалось упадком народного искусства. Подавляющая часть его мастеров была связана с изготовлением народной одежды, поэтому распространение городской одежды на селе привело к кризису народных промыслов. Вместе с тем развитие эстонской национальной культуры, естественно, повлекло за собой интерес и к национальному декоративно-прикладному искусству, которое теперь противопоставляется бытующему в городах немецко-мещанскому ремеслу. Передовая эстонская интеллигенция начинает собирать народную одежду, утварь и другие изделия подлинно национального искусства. На этой базе в 1909 году основывается эстонский Народный музей в Тарту. Параллельно усиливается пропаганда этнографического наследия через печать (журнал «Линда», «Кязитёёлехт», газета «Сакала» и др.).

В конце XIX века открываются эстонские школы рукоделия, где учащиеся воспитываются на образцах народного искусства. Первой такой школой явилась Школа рукоделия для молодых девиц в Таллине (основана в 1880 г. Н. Йохансон-Пярна, сестрой передового политического деятеля К. Р. Якобсона). Наиболее последовательно использовались этнографические образцы в Школе художественного тканья Р. Куррик (основана в 1885 г. недалеко от Тарту).

В начале XX века возникают также художественно-ремесленные училища, в которых преподавание было поставлено более широко и серьезно: Школа рукоделия и ткачества Эстонского женского общества в Тарту, основанная в 1910 году, Курсы графических искусств Эстонского общества искусств в Таллине (основаны в 1912 г., в 1914 г. переименованы в Художественно-промышленное училище).

Развитие капитализма в Эстонии способствовало быстрому росту городов. Из провинциального губернского города Таллин (Ревель) превратился в крупный промышленный центр и важный морской порт. Волна перестроек захлестнула Старый город: на месте бастионов XVII и XVIII веков возник пояс бульваров с новым центром, куда в 1896 году перенесли рынок с Ратушной площади. Облик Старого города быстро изменяли перестройка средневековых жилых домов, получивших псевдоготические и псевдоренессансные фасады, строительство многоэтажных зданий банков и контор, уничтожение ряда городских укреплений.

Ядром нового городского центра оказался ансамбль крупных общественных зданий около современной площади Победы, но в отличие от других крупных городов царской России в Таллине не сложился район буржуазных доходных домов и особняков. Рядом с промышленными предприятиями выросли рабочие окраины с двухэтажными деревянными домами, лишенными элементарных бытовых удобств. В 1912 году

306. К. Бурман. Особняк в Вильянди. 1915 г.

по проекту известного русского архитектора А. Дмитриева началось строительство комплекса заводских корпусов, а также административного здания и жилого поселка Русско-Балтийского кораблестроительного завода (1912—1916). Этот поселок, включавший больницу, баню, столовую и кинотеатр, выгодно отличался от хаотической застройки других городских окраин.

В 1913 году состоялся конкурс на проект генерального плана застройки города. Первая премия была присуждена финскому архитектору Э. Сааринену, одному из пионеров современного градостроительства. Понятно, что в условиях первой мировой войны плану Сааринена не суждено было осуществиться. Однако многие его идеи легли в основу современного генерального плана Таллина. Сааринен проводил четкое зонирование города, детально разрабатывал планировку нового центра, его главных площадей и магистралей, а также транспортную систему и систему озеленения. Генеральный план Таллина 1913 года не знал себе равных в мировой градостроительной практике начала XX века.

Рост других эстонских городов шел также быстрыми темпами. В связи со строительством крупных текстильных предприятий возникли рабочие поселки в Нарве; самый значительный вырос около Кренгольмской мануфактуры, где архитектор А. Владовский построил большую современную больницу для рабочих (1913). В Тарту новое строительство велось вне исторически сложившегося центра, поэтому последний сохранил классицистический характер.

Острота социальных и национальных противоречий во многом определила своеобразие стилистического развития архитектуры Эстонии второй половины XIX — начала XX века. Немецкое дворянство, которое цепко держалось за свои экономические и сословные привилегии, пыталось противопоставить культуртрегерскую миссию немецких захватчиков национально-освободительным устремлениям эстонского народа.

Этим объясняется повсеместное распространение ретроспективной псевдоготики, которая в 40-е годы XIX века сменила господствовавший до того классицизм. Дома, имитировавшие средневековые замки, строились в сельских местностях и в городах. Живописность наружного облика сочеталась в них с традиционной симметрией плана. Примерами могут служить замок Сангасте (архитектор О. Гиппиус, 1881) с интерьерами в стиле готики и сталактитовыми арочками в восточном стиле, а также особняк по проекту архитектора К. Вилькена в Таллине по улице Тынисмяги (1889).

Немецкое бюргерство ориентировалось на рижскую архитектуру конца XIX века с ее обращением к кирпичной готике ганзейских городов (архитектор В. Бокслафф). Традиции псевдоготики с налетом модерна утвердились в начале XX века. Таково здание банка на бульваре Эстония в Таллине, с круглой угловой башней, завершенной высокой конической крышей, и фасадами, увенчанными ступенчатыми щипцами с ложными нишами (1904, архитектор А. Рейнберг, *илл. 303*). Крупный знаток средневековой архитектуры Прибалтики В. Нёйман в 1903—1904 годах построил в Таллине по Вана-Тург здание банка, где использовал местные традиции и известняк для отделки фасадов. Изменение вкусов немецкого бюргерства способствовало проникновению в архитектуру Эстонии в начале XX века направления необарокко с элементами бидермейера. В архитектуре церквей также возобладала эклектика, псевдоготические и псевдороманские формы (церковь Петри в Тарту, архитектор В. Шретер, 1882—1884; церковь Каарли в Таллине, архитекторы О. Гиппиус, Р. Бернгард, 1862—1870).

В архитектуре казенных зданий обычно преобладал умеренный псевдоренессанс. Для этих построек характерно соответствующее назначению четкое и целесообразное решение плана: школа по бульвару Эстония в Таллине (1881—1884, архитекторы М. Хёппенер, К. Якоби) и здание по Пярну маантеэ (1894, архитектор Э. Бернгард) с эффектной просторной лестничной клеткой и верхним светом.

В Эстонии в стиле модерн крайние декоративные тенденции не получили заметного распространения; преобладало рационалистическое направление. Заметно повлияли на архитектуру модерн романтические увлечения эстонской интеллигенции. Правда, ввиду отсутствия национальных кадров наиболее ответственные архитектурные задачи поручались финским зодчим романтической ориентации. Как правило, именно им присуждались первые премии на проводимых в Эстонии международных архитектурных конкурсах.

В 1906 году по проекту известного финского архитектора А. Линдгрена возводится здание театра «Ванемуйне» в Тарту (разрушено в годы Великой Отечественной войны). Центральную часть главного фасада акцентировал монументальный портал, обрамленный с боков высокими эркерами, чем подчеркивалась пластическая выразительность архитектурных масс. В содружестве с В. Лённ А. Линдгрен создал также проект здания театра и концертного зала «Эстония» в Таллине (1910—1913, *илл. 305*). При его реализации авторы отошли от присущих модерну текучих, округлых форм, придав фасадам более четкие очертания и использовав характерные для неоклассицизма элементы стилизованного ордера. Строгость величественных объемов театрального и концертного залов, объединенных более низким клубным корпусом (впоследствии надстроенным), смягчена полукружиями залов и высокими мансардными крышами.

Э. Сааринен построил в Таллине здание банка на Пярну маантеэ (1912), мастерски вписав здание в узкий участок между тремя улицами; дворы, расположенные на разных уровнях, объединены сложной системой пандусов, а главный фасад выделен парадной лестницей. В Тарту по проекту Сааринена была сооружена также церковь Паулусе (1915—1919), отличающаяся особой пластичностью объемно-пространственной композиции: архитектор избегал прямых линий, предпочитая плавные круглящиеся очертания башни, апсиды и выступающих эркеров. Конкурсный проект здания новой таллинской ратуши (1912) относится к лучшим работам этого крупного зодчего. Увенчанный высокой башней величественный объем организует окружающее пространство, образуя группу взаимосвязанных площадей. В объеме четко выражены парадный и служебный корпуса.

В начале века начинают работать первые эстонские архитекторы. По проекту Г. Хеллата сооружается здание Эстонского студенческого общества в Тарту (1902), где в декоративном оформлении фасадов впервые используется стилизованный национальный орнамент. Совместно с Э. Вольффельдтом Г. Хеллат выполнил проект здания театра «Эндла» в Пярну (1910—1911). В беспокойном движении масс сказались внешние признаки модерна. Успешно начинали творческий путь известные эстонские архитекторы К. Бурман и А. Перна. Им была присуждена 1-я премия на конкурсе за проект виллы Н. В. Грушецкого в Келломяки (1913), где зодчие творчески переработали традиции карельского крестьянского дома. Живописная группировка помещений виллы типична для особняков в стиле модерн. В ее наружном облике доминируют архаические формы сруба. К этому решению близок дом общества «Калев» в Пирита под Таллином (1911, архитектор К. Бурман; разрушен в годы Великой Отечественной войны), а также особняк в Вильянди (1915, *илл. 306*). По проектам А. Перна и К. Бурмана в Таллине в традициях модерна было также построено немало многоэтажных доходных домов.

Плодотворно работали в Эстонии и русские архитекторы. В частности, Ф. Мириц и И. Герасимов в 1904—1905 годы построили в Пярну виллу Г. Амменде, четко выдержав стилевые принципы модерна. Своеобразие творческого почерка талантливых петербургских зодчих А. Бубыря и Н. Васильева очень наглядно раскрылось в зданиях Немецкого театра (1910, *илл. 304*) и виллы А. М. Лютера по Пярну маантеэ (1909) в Таллине. Здесь господствуют смелые масштабные контрасты, отдельные функциональные узлы группируются в виде закругленных объемов, мастерски использованы фактурные возможности местного известняка. Более строгое решение присуще корпусу цеха машин мебельной фабрики Лютера (1912).

В архитектуре Эстонии второй половины XIX — начала XX века сказалась борьба разных эстетических взглядов: ретроспективные тенденции были связаны с заказами дворянства и буржуазии, а рационализм, обращение к современным конструктивным и функциональным решениям подсказывала сама жизнь.

ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

До присоединения Бессарабии к России в 1812 году профессиональное искусство здесь не получило сколько-нибудь значительного развития. Художественным центром княжества Молдова, в которое она прежде входила, являлся город Яссы, где работала группа художников (Г. Лемени, Г. Нестесяну, Г. Панатяну и др.) — последователей Г. Асаки и выпускников основанной им так называемой михайловской Академии. Влияние этой школы ощущалось в Бессарабии особенно в первой половине XIX века.

Со второй половины XIX века, несмотря на реакционную политику царского правительства, становится все более заметным прогрессивное влияние русской общественной мысли на молдавскую культуру. В Бессарабии получают широкое распространение идеи русских революционных демократов — В. Г. Белинского, Н. Г. Чернышевского, Н. А. Добролюбова. Эти идеи вдохновляли обосновавшихся в Румынии политических эмигрантов-литераторов Молдавии: К. Доброжану-Геря, издававшего журнал «Контемпоранул» («Современник»), воспринявший традиции одноименного журнала Н. А. Некрасова и Н. Г. Чернышевского; В. Крэсеску, З. Ралли-Арборе и других.

К концу 80-х годов достигает высшего расцвета творчество классика молдавской литературы И. Крянгэ, в 1900-е годы усиливаются социальные мотивы в произведениях А. Матеевича, много сил посвятившего также переводам на молдавский язык произведений Чехова, Горького и других русских писателей.

К концу 1890-х — 1900-м годам относится создание в Бессарабии музыкального общества и осуществление ряда постановок национального театра.

Одновременно росли и крепли связи с русским искусством. В Кишиневе выступали такие крупные мастера русской сцены, как Ф. Шаляпин, В. Комиссаржевская, украинские театральные коллективы во главе с М. Заньковецкой, М. Кропивницким, П. Саксаганским, устраивались выставки Товарищества передвижных художественных выставок и Товарищества южнорусских художников.

В 90-е годы в Кишиневе зарождается новая художественная школа, с момента возникновения тесно связанная с русским изобразительным искусством. Одним из ее зачинателей был создатель первого в Бессарабии среднего художественного учебного заведения Т. Зубков. Уроженец Бессарабии, получивший художественное образование в России, он в 1887 году создал городскую рисовальную школу. Школа поддерживала тесный контакт с Академией художеств, направляя на конкурсы работы учащихся и получая из Петербурга литературу и методические указания. Рисунки, отмеченные на академических конкурсах, свидетельствуют о хорошем уровне и реалистической направленности учеников кишиневской школы [133]. Деятельность Зубкова, как указывает в своих воспоминаниях А. Пламадяла, «вызвала неудовольствие властей», и в начале 1890-х годов он был вынужден покинуть Бессарабию [134].

Во главе училища становится выпускник Академии художеств В. Окушко — ученик П. Чистякова и Ф. Рубо, по творческим устремлениям близкий к передвижникам. Большинство его работ не сохранилось, однако немногое из дошедшего до нас свидетельствует о реалистической направленности, демократизме и высокой художественной культуре этого мастера. Ряд этюдов, написанных им в селах России и Украины в конце 80-х годов,— это живые, композиционно продуманные, лишенные элемента случайности образы природы и бытовые сценки. Живопись Окушко, достаточно конкретная и тщательная, обычно строится на тонких валерах с применением лессировки. Палитра неяркая, светлая, хотя пленэрные задачи пока играют еще сравнительно небольшую роль.

Много внимания художник уделяет рисунку («Портрет брата», «За работой» и другие — конца 80-х — начала 90-х гг.). Мягкие по фактуре рисунки Окушко решаются живописно, свободно, без мелочной детализации и хорошо передают ощущение световоздушной среды. В ряде эскизов начала 90-х годов заметен повышенный интерес к духовной жизни человека, к миру чувств своего героя («Ожидание», «Прогулка», «Размышление»).

В середине 1890-х и в 1900-е годы ощущается особая увлеченность художника темами из жизни бессарабского села (*илл. 310*). Природа Молдавии с ее буйной зеленью, ярким солнцем, ширь полей, ленивые

307. В. Окушко. Пахота. 1901 г.

волы на дорогах, сверкающая сквозь листву вода, труд людей, простой и значительный,— все это Окушко не просто любит и знает, а ищет для его воплощения обобщающие, типические черты.

В картине «Пахота» (1901, *илл. 307*) привлекают простота и ясность идейно-пластического решения. Мощные пласты оливково-коричневой земли, упряжка волов, люди на втором плане, пронизанные светом серебристо-розовые дали и создающие тонкие тональные отношения цветовые рефлексы, убедительно и плотно написанная земля, выразительность медлительных движений животных — все это передает живую и правдивую сцену весны в Бессарабии и помогает острее ощутить суровую красоту нелегкого крестьянского труда.

Незатейливо по сюжету и полотно «Волы на дороге» (1903): выжженная солнцем степь, пыльная дорога, по которой движутся волы. Обыденный бытовой мотив перерастает в поэтическое повествование о единстве людей и природы. Пленэр приобретает в живописи Окушко все большее значение. Гармония светлых тонов создает ощущение воздушной среды с характерной для знойного дня сероватой дымкой, объединяющей цветовое решение и подчеркивающей пространственность композиции.

Еще более широко и свободно написаны полотна «На водопое», «Возвращение с поля», «Днестр», «Плотина», почти осязаемо передающие неповторимую прелесть отдельных уголков природы (1910-е гг.). Эти этюды воспринимаются как лирические поэмы о тихих долинах и лесистых холмах, о задумчивой грусти пруда с одинокой лодкой и сверкающих зеленью садах. В совокупности работы Окушко создают многогранную картину молдавской земли.

Интерес к пленэрным решениям у Окушко стоял в общем ряду с аналогичными творческими поисками таких корифеев русской живописи, как И. Левитан, К. Коровин, А. Архипов, Н. Касаткин, С. Коровин, что свидетельствует об общности путей развития искусства Молдавии и России.

Важную страницу в культуру Молдавии вписала также педагогическая деятельность В. Окушко. Ученик П. Чистякова, он последовательно использовал его методы в своей преподавательской практике. Окушко был противником как условных академических схем, так и чрезмерного субъективизма. Он умел

308. П. Шиллинговский. Бессарабия. 1911 г.

пробуждать в своих учениках глубокий интерес к натуре и вселять веру в ее неисчерпаемость. В школе Окушко натура всегда была основой подлинно реалистического художественного образа.

Начиная с 1900-х годов руководимая Окушко рисовальная школа становится центром художественной жизни Молдавии. В школьных выставках отныне принимают участие и профессиональные художники, а классы по вечерам превращаются в студии рисунка — своеобразный творческий клуб художников. В 1903 году в Кишиневе создается Бессарабское общество любителей искусств, ставшее первой профессиональной организацией художников края. Общество проводило выставки и лекции по различным вопросам искусства, собирало средства для заграничных поездок наиболее способных выпускников школы. За период с 1903 по 1915 год было проведено семь выставок. В отдельных выставках Бессарабского общества участвовали такие видные художники России и Украины, как И. Репин, Н. Богданов-Бельский, И. Бродский, К. Костанди, Н. Пимоненко и другие.

Большим событием в художественной жизни Молдавии каждый раз становились выставки Товарищества передвижных художественных выставок, Товарищества южнорусских художников. С последним связь была особенно налаженной: с 1900 по 1915 год почти на каждой из одесских выставок экспонировались произведения молдавских художников [135].

Среди членов Бессарабского общества любителей искусств было немало художников, получивших образование в России: ученики И. Репина по Академии художеств Е. Малешевская и Н. Гумалик, выпускники петербургской Академии художеств И. Шах, Н. Хесс, получивший специальное образование в Мюнхене Ш. Коган и другие. Наиболее значительной работой Малешевской является картина «Слушают» [136], за которую она в 1903 году получила звание классного художника. Жанровая сцена, изображающая группу людей около рояля, написана легко и свободно. Умело построенная композиция раскрывает душевное состояние персонажей. Картина знакомит нас с представителями интеллигенции Молдавии 1900-х годов. Несколько позднее написаны автопортрет (*илл. 309*) и большой натюрморт, в которых ощутимы реалистические традиции репинской школы.

Более противоречиво развивалось в 1900-е годы творчество уроженца Бессарабии П. Шиллинговского; на раннем этапе оно было связано с деятельностью Бессарабского общества любителей искусств. Ранние рисунки художника, видимо, подготовленные для картины «Бессарабия» (1911, *илл. 308*) — его дипломной работы в Академии художеств,— отличаются строгой выверенностью. Выполненные как этюды для той же картины портреты крестьян Иона Русу и Тудора Гоф скупы, лаконичны и точны по наблюдению. Шиллинговский создает живые образы простых людей, к которым относится с явной симпатией.

Однако в самой картине «Бессарабия», хотя и очевидно стремление художника показать страну в обобщенном плане, налицо следы известной поверхностности, увлечение экзотикой: здесь и цыганки в пестрых платьях, и роскошные натюрморты, подчеркивающие

309. Е. Малешевская. Автопортрет. 1905 г.

310. В. Окушко. Деревенские дома. 1900-е гг.

изобилие юга, и крестьяне в широкополых соломенных шляпах. Вместе с тем в картине чувствуется рука мастера: красивый ритм объединяет фигуры, повышенная звучность цвета тонко сочетается с передачей пленэра, сцена окружена ореолом романтики.

Более строга по характеру серия офортов, посвященная той же теме. Бессарабия предстает здесь как страна высоких холмов и широких долин, покрытых виноградниками. Многим листам этой серии присуща подлинная монументальность, их отличает графическая культура, воспринятая художником в школе Д. Кардовского. В дальнейшем Шиллинговский переезжает в Петроград, в 20-е годы он преподает в Академии художеств и становится одним из ведущих советских графиков.

С 1893 года в Бессарабии работает В. Блинов. В 1900-е и 1910-е годы он экспонирует на выставках Бессарабского общества любителей искусств преимущественно пейзажи и натюрморты. Выполненные в традициях русского реалистического пейзажа конца XIX века, они отличались своим, живым и радостным, ощущением природы.

Палитра художника, звучная и светлая, правдиво раскрывала прекрасный облик напоенной жарким солнцем земли, то изукрашенной звонкой зеленью, то окутанной сероватой дымкой, затягивающей дали в летний знойный день. Блинов проявил себя также как способный художник-педагог, преимущественно в области рисунка.

Определенное значение имела в 1900-е годы и творческая деятельность П. Пискарева. Закончив в 1892 году Одесское художественное училище, Пискарев в дальнейшем работает в Молдавии. На выставках Бессарабского общества и Товарищества южнорусских художников он часто выставлял небольшие жанровые картины, преимущественно посвященные жизни средних слоев городского населения («Шьют» и др.). В таких работах, как «Нищий с девочкой» (1912), художник обращается к социальным темам, которые, однако, в его интерпретации приобретают элемент слащавости. Некоторое время Пискарев ведет в Кишиневе частную рисовальную школу и руководит иконописной мастерской.

Небогаты сведения о начальных этапах творчества Ш. Когана и А. Климашевского. Коган закончил художественное училище в Одессе, затем учился в мюнхенской Академии художеств. Вернулся в Бессарабию незадолго перед первой мировой войной, работал главным образом в области офорта, создавая портреты и городские пейзажи. Его офортам присущи богатство тональных отношений и стремление к обобщенности формы. С 1915 по 1919 год Коган вел частную рисовальную школу в Кишиневе, которая затем слилась с городским художественным училищем. Климашевский закончил Киевское художественное училище, где его основным педагогом был Н. Мурашко, затем учился в Москве, в студии С. Жуковского. На выставках начала 1900-х годов он показывал ряд пейзажей: «Лед прошел» (1906), «Вечерние тени» (1913), «Осень» (1914).

Обстановка захолустной провинции царской России, которая царила в Бессарабии до Октябрьской революции, сковывала развитие искусства и вынуждала многих бессарабских художников искать счастья

в других местах. В 1900-е годы уезжают в Париж скульпторы П. Ваксман, Н. Патлажан, в Петербург — И. Биленький, в Белоруссию — А. Бразер, в Одессу — В. Нестеров.

Если в первой половине XIX века архитектура Молдавии, развиваясь в духе русского классицизма, имела определенные достижения, то в конце XIX — начале XX века ее успехи были более чем скромны. Строящиеся в этот период доходные дома и административные здания несут на себе печать эклектики. Элементы итальянского Возрождения и европейской готики сочетаются в здании Кишиневского муниципалитета, построенного архитектором А. Бернардацци. В созданном им же здании гимназии Дадиани есть попытка выдержать стилевое единство со зданием муниципалитета. В стиле венского барокко выполнен декор особняка Херца (ныне Государственный художественный музей Молдавской ССР). Эклектично здание Краеведческого музея (1906), в облике которого черты модерна сочетаются с декором мавританского стиля.

Более самобытны ранние постройки А. Щусева, уроженца Кишинева, получившего здесь начальное художественное образование. В декорировке загородного дома Старчевского (1910-е гг.) им использованы элементы народного зодчества; по проекту Щусева построена и церковь в селе Кугурешты (1912), где ощутимы исконные традиции средневековой архитектуры Молдавии.

Развитие капитализма в Бессарабии конца XIX и начала XX века отрицательно сказывается на состоянии народного искусства. Не имея возможности конкурировать с машинным производством, народные мастера упрощают свои изделия, перенимают чуждые им приемы и мотивы и приспосабливаются к рыночным вкусам городского мещанства. Особенно заметно это в молдавском национальном ковре, где появляются кричащие, яркие, натуралистически трактованные розы, нарушающие орнаментальный строй и цветовую гармонию изделий, ранее исполнявшихся в спокойных, приглушенных тонах. Упрощается деревянный декор традиционного молдавского дома; сюда проникают дробные мотивы, заимствованные из альбомов для выпиливания. Постепенно исчезает национальный костюм, уступая место одежде городского покроя из фабричных материалов.

Вместе с тем народное искусство проявляет удивительную стойкость и жизнеспособность. В молдавском сельском народном зодчестве возводятся традиционные жилища с четырехскатной кровлей, вынос которой опирается на фигурные деревянные колонки, распространяется культура богато декорированных ворот. В центральном районе, где с конца XIX века ведется широкая добыча местного камня для городского строительства, возникает новая отрасль народного искусства — резьба по камню; широко используя канонические композиции, позаимствованные из фольклора, ее мастера создают гармоничные и совершенные формы архитектурного декора. Продолжает развиваться и традиционное ковроделие. Поскольку национальный молдавский ковер в подавляющем большинстве —

311. Молдавский ковер. Конец XIX в.

результат домашнего производства и предназначен для нужд семьи, а не изделие художественного промысла, изготовляемое для продажи, он в целом ряде районов долго еще сохраняет прежний характер, не испытывая городских влияний *(илл. 311)*.

В ряде центров (Чинишауцы, Цыганешты, Коболчгин и др.) сохраняются плодотворные традиции художественной керамики. Чернолощеные кувшины, миски, кринки, красные бурлуи для вина, тарелки, горшки и другие изделия напоминают керамику прошлых столетий и нередко достигают высокого художественного уровня. В некоторых центрах (Чинишауцы, Цыганешты) изготовляются также терракотовые игрушки, подчас сходные с вятскими. Что же касается таких художественных областей, как чеканка по металлу, резьба по дереву, украшение кожи, плетение, то они с конца XIX века приходят в упадок и почти исчезают. Лишь в отдельных селах, достаточно удаленных от городов и дорог, еще встречаются изделия этих видов, выполненные в добротных народных традициях.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

В истории грузинского искусства с 60-х годов XIX столетия наступает новый период. Это время важного перелома в социально-экономической и культурной жизни Грузии: эпоха феодализма приходит к концу, Грузия втягивается в русло капиталистического развития Российской империи, в состав которой она вошла в начале XIX века. И хотя для России Грузия оставалась в основном источником сырья и рынком сбыта, все же экономическая связь между ее отдельными частями стала теснее, что способствовало преодолению прежней феодальной разобщенности, а также окончательной национальной консолидации. Растут и развиваются города, меняется социальный состав населения — все больше выдвигается торгово-промышленная буржуазия, зарождается пролетариат. Столица Грузии Тбилиси (Тифлис) к концу XIX века превращается в типичный буржуазно-чиновничий город.

Последние десятилетия XIX столетия — значительный этап в развитии общественной мысли, время блестящего расцвета грузинской литературы, воспитательная функция и влияние которой по сравнению с первой половиной века необычайно возросли; в активную силу превращается, несмотря на цензурные гонения, грузинская пресса, возрождается профессиональный театр — единственное общественное учреждение, где звучит грузинский язык; делает первые шаги профессиональная музыка.

Этот подъем грузинской культуры, благотворно сказавшийся на ее дальнейшем развитии, озарен, с одной стороны, идеей борьбы за социальную справедливость, за свержение самодержавия (в этом отношении весьма существенным оказалось влияние передовых идей русских шестидесятников — ведь все выдающиеся грузинские общественные деятели и писатели 60-х — 70-х годов получили образование в России); с другой стороны — ростом национального самосознания, идеей национального освобождения.

Рубеж XIX и XX веков в Грузии отмечен обострением социальных противоречий, ростом революционного сознания рабочих, проникновением идей марксизма в массы, классовыми столкновениями.

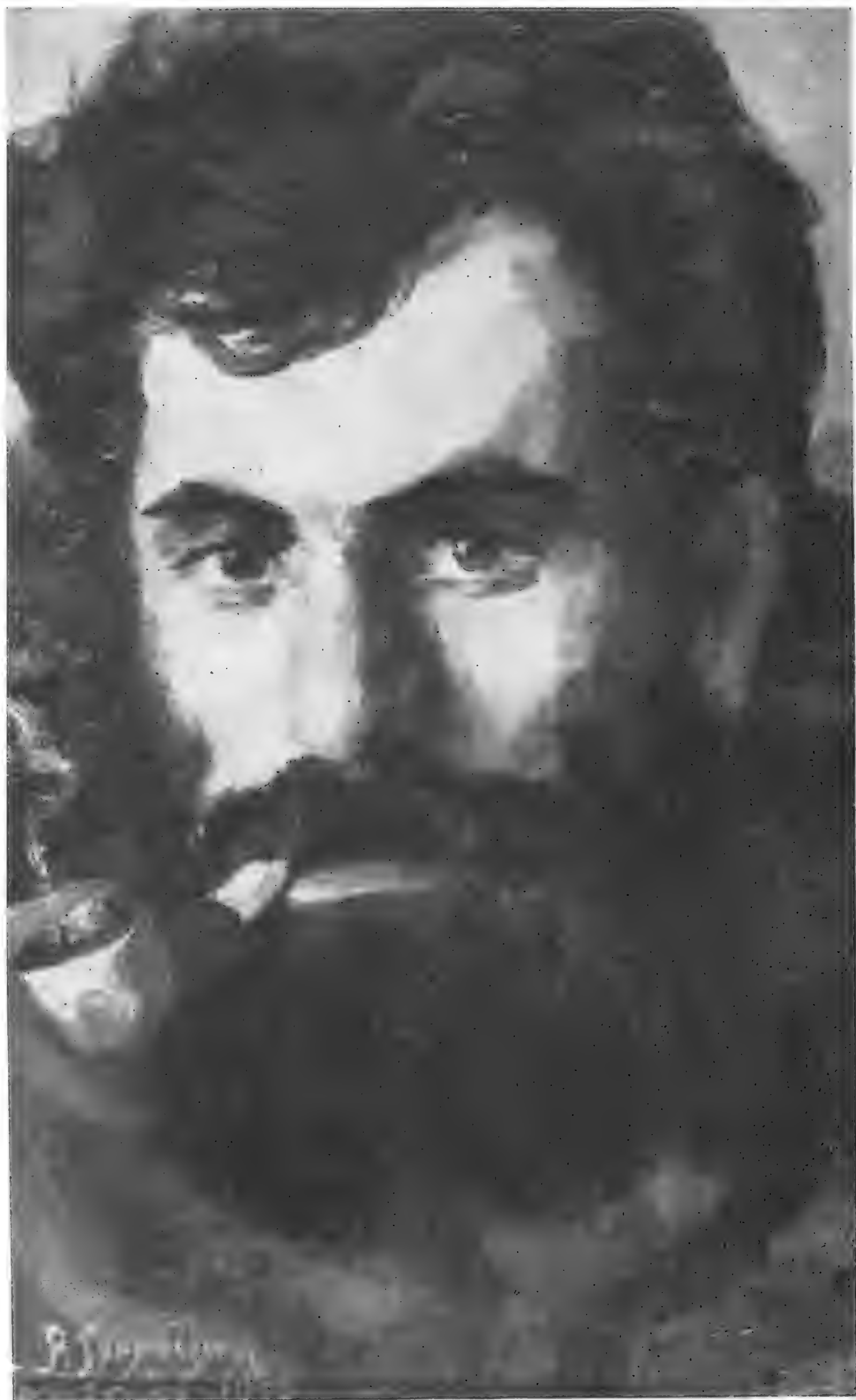
В такой исторической обстановке слагается и новое грузинское изобразительное искусство, теснейшим образом связанное как с социальными изменениями, так и с подъемом национально-освободительного движения в стране. Тогда же появляется стремление возродить национальные формы в архитектуре, постепенно утраченные во второй половине века.

С 60-х — 70-х годов намечается оживление и в художественной жизни: в 1873 году основывается Кавказское общество любителей археологии и Тифлисское художественное общество, состоявшее из поселившихся в Тбилиси художников. Через год при нем организовалась художественная школа (характерно, что желающих поступить в нее оказалось намного больше, чем вакантных мест: изобразительное искусство уже привлекает живой интерес общества). В 1877 году, в результате слияния Художественного и основанного ранее Музыкального обществ создается Общество поощрения изящных искусств, а в 1901 году, после долгих хлопот в Тбилиси организуется Школа живописи и и скульптуры, предшественница Академии художеств, открытой уже после Октябрьской революции.

В эти годы в Тбилиси жило немало русских и иностранных мастеров — одни подолгу, другие проездом (Л. Премацци, В. Верещагин, Л. Лонго, П. Колчин, О. Шмерлинг, Л. Лагорио, Ф. Ходорович и др.). Тбилиси посещают видные русские живописцы, что также способствует углублению творческих взаимосвязей (живой отклик в среде общественности находит, в частности, напечатанная в тбилисской газете «Кавказ» за 1897 год статья И. Репина «Нужна ли в Тифлисе художественная школа?»). Во второй половине XIX века в Тбилиси было поставлено несколько памятников деятелям русской и грузинской культуры: А. С. Пушкину, Н. В. Гоголю (автор Ф. Ходорович), выдающемуся общественному деятелю Д. Кипиани.

Начиная с последних десятилетий XIX века в Тбилиси систематически устраиваются художественные выставки, в которых (несколько позднее) уже участвуют и молодые грузинские живописцы, а непосредственно перед Октябрьской революцией, в 1916 году, создается Грузинское художественное общество.

Если в первой половине XIX века лишь один художник-грузин — Г. Майсурадзе сумел получить академическое образование, и тот в силу тяжелых условий



312. Р. Гвелесиани. Портрет А. Беридзе. 1882 г.

забросил свою профессию, то с 80-х годов выступает уже целое поколение грузинских мастеров. Их мировоззрение формировалось, с одной стороны, под влиянием передовых идей грузинских шестидесятников и прогрессивного общественного движения последующего времени, а с другой — на основе традиций демократического русского искусства (большинство грузинских художников конца прошлого и начала нынешнего столетия получало профессиональное образование в России).

Грузинская живопись развивается как искусство реалистическое и демократическое: ее предметом и содержанием становится жизнь родной страны и народа. Для грузинских художников тех лет близко искусство русских передвижников; их волнуют социальные вопросы, привлекают этнографические мотивы; появляются полотна, отражающие быт народа. Одновременно продолжает развиваться зародившаяся еще в первой половине XIX века портретная живопись.

Первыми представителями нового направления в грузинском искусстве были живописцы Р. Гвелесиани, А. Беридзе, Г. Габашвили. Все трое родились на рубеже 50-х — 60-х годов. Гвелесиани скончался в возрасте 25 лет, успев сделать лишь первые шаги в искусстве. Не смог полностью проявить способности в силу тяжелых условий жизни и Беридзе. И лишь Габашвили посчастливилось: прожив долгую жизнь, он оставил богатое творческое наследие, которое дает основание считать именно его основоположником грузинской живописи нового времени.

Гвелесиани — уроженец самой восточной провинции Грузии — Кахетии. По окончании Тбилисской художественной школы (1881) он продолжил занятия в петербургской Академии художеств, сотрудничал в периодических изданиях, публиковал этнографические зарисовки. Сохранились студенческие альбомы Гвелесиани с карандашными набросками, исполненными во время летних поездок по Грузии. Запечатленные на рисунках уголки старого Тбилиси и родной Кахетии свидетельствуют об остром интересе художника к живой действительности.

Основная же часть его скромного по объему художественного наследия — это относящиеся к студенческим годам портреты (Гвелесиани умер в год окончания Академии). Некоторые портреты — небольшие этюды маслом, исполненные за один сеанс: портрет художника А. Беридзе (1882, *илл. 312*), Гиго Габашвили (1883), К. Магалашвили (1884), «Мужчина в черкеске», «Старый карталинец» (1883). Художник изображает лишь лицо портретируемого и часть плеч, целиком заполняя холст. Приближаются к законченным картинам такие работы 1883 года, как «Кахетинец с кувшином» *(илл. 313)*, «Неизвестная женщина», «Портрет неизвестного художника» (предположительно — однокурсника Гвелесиани). На первом портрете пожилой кахетинец полулежит на тахте, покрытой ковром, держа в одной руке длинный кальян; его проницательный взгляд устремлен на зрителя; на двух других — персонажи изображены в момент чтения.

Подобные портреты смыкаются с жанровыми композициями. В них ясно чувствуется острый глаз художника, его умение схватить характерное как в человеке, так и в ситуации. Они подкупают непосредственностью восприятия и стремлением к правдивой передаче увиденного — без экзотических прикрас. Гвелесиани достиг определенной живописной свободы и — проживи он подольше — несомненно оставил бы более заметный след в истории нового грузинского искусства. Но и то немногое, что он успел сделать, знаменовало начало нового этапа: с именем Гвелесиани связано появление в грузинской живописи образов крестьян и грузинской интеллигенции новой формации, зарождение жанровой живописи.

Беридзе окончил в Тбилиси художественную школу, а затем состоял вольнослушателем петербургской Академии художеств. Долго жил в Петербурге, несколько лет провел в Италии, откуда прислал серию рисунков «Голос из Италии», отпечатанных большим тиражом Обществом распространения грамотности среди грузин. Заглавный рисунок серии изображал великого итальянского патриота, руководителя национально-освободительной борьбы Джузеппе Гарибальди. В 1885 году Беридзе возвращается в Грузию, так и не завер-

шив художественного образования. Сотрудничает в иллюстрированном журнале «Театри» (портреты грузинских писателей: Шота Руставели, А. Чавчавадзе, Г. Орбелиани, С. Месхи, А. Церетели, И. Чавчавадзе) и в детском журнале «Джеджили» («Нива»). В 1886 году исполняет театральный занавес[137], на котором был изображен народный сказитель на фоне исторических руин в окружении слушателей. Позже Беридзе был вынужден уехать во Владикавказ, где до конца жизни работал преподавателем рисования.

В художественном наследии Беридзе главное место принадлежит камерному портрету. Ранние портреты, относящиеся к 80-м годам — «Смеющийся старик», «Мужчина в красном колпаке» (оба исполнены в Неаполе), «Неизвестная женщина»,— отличаются высоким мастерством. Художник выступает тонким наблюдателем-психологом. Прежде всего его интересует внутреннее состояние человека. Работам Беридзе свойственны широкая манера письма и живописная свобода.

Работы 90-х годов (тоже небольшие по размеру) — «Мальчик, играющий на свирели» *(илл. 314)*, «Девочка, вяжущая чулок» — привлекают простотой, правдивостью и живой непосредственностью выражения; однако исполнение их гораздо более академично, живопись жестковата, на образах лежит известный отпечаток этнографизма. Несомненную художественную ценность представляют также картины «Крестьянская семья из Мцхеты», «У мельницы», «Хевсур с трубкой», «Крестьянка из Квишхети». В них утверждается основная тема творчества художника — тема родины и ее народа. Эта тема, по существу, и определит дальнейший путь развития грузинской живописи.

Габашвили родился в Тбилиси, окончил частную рисовальную школу, сотрудничал с баталистом Ф. Рубо. В 1886 году Габашвили зачисляют вольнослушателем петербургской Академии художеств, однако трудное материальное положение помешало ему в то время закончить образование. Хотя непосредственный руководитель Габашвили — профессор Б. Виллевальде был художником академического направления, наиболее существенно на молодого художника в годы учебы повлияли (и в идейном и в чисто профессиональном отношении) передвижники и связанная с ними художественная критика. В 1888 году Габашвили возвращается на родину, и начинается период его напряженной и необычайно плодотворной творческой деятельности. В течение примерно пятнадцати лет художник создает лучшие свои произведения. В 1890 году он участвует в организованной в тифлисском Военно-историческом музее выставке «Тифлисские художники и любители живописи», а в 1891 устраивает свою персональную выставку. Это была первая выставка грузинского художника вообще.

В конце 1894 года Габашвили едет в Мюнхен для завершения художественного образования. Однако художественная атмосфера Петербурга ему была гораздо ближе: в письмах из Мюнхена он с восторгом отзывается о «Запорожцах» И. Репина и вообще о его творчестве (в связи с присуждением последнему большой золотой медали на Международной выставке в Мюнхене). В 1897 году, окончив мюнхенскую Академию, Габашвили совершает путешествие по Греции и Италии, после чего окончательно обосновывается на родине. С глубоким интересом и любовью изучает он

313. Р. Гвелесиани. Кахетинец с кувшином. 1883 г.

родную страну, много времени проводит в путешествиях (верхом художник объездил горную провинцию Хевсурети в Кахетии, присутствовал на храмовом празднике алавердоба, был в Ахалцихе, посетил знаменитый пещерный монастырь XII в.— Вардзиа). Большое значение для формирования художественного мировоззрения Габашвили имело сближение его с передовыми представителями творческой интеллигенции Грузии, с такими крупными писателями и общественными деятелями, как И. Чавчавадзе, А. Церетели, Я. Гогебашвили и другие. В эти годы художник создает ряд крупных произведений («Хевсурская серия», портреты), в 1898, 1901 и 1910 годах устраивает персональные выставки. Габашвили — первый художник, утвердивший в искусстве национальную тематику не как любитель местной экзотики, а именно как национальный мастер живописи, органически связанный со своей страной и своим народом.

Габашвили оставил богатое художественное наследие: картины маслом, акварели, рисунки пером. Он продолжил и развил национальные традиции портретной живописи, создав галерею деятелей культуры Грузии — И. Чавчавадзе, А. Церетели, Г. Орбелиани, Н. Николадзе, певца Ф. Коридзе в роли Гудала *(илл. 315)*, музыканта де-Роза, автопортреты.

Большое место в творчестве Габашвили занял цикл, который можно объединить названием «Типы». Эти работы обладают чертами как портретного, так и бытового жанра. Художник изображает представителей

разных социальных слоев. Цикл подразделяется на серии: хевсурскую («Хевсур», «Пьяный хевсур», «Пьяные хевсуры», «Хевсурка», «Спящий хевсур», «Пир хевсуров»); тбилисскую, где представлены типы старого Тбилиси. Наиболее популярны «Три горожанина» *(илл. 316)*, «Горожанин с родимым пятном», «Мясник». Отличаются живописным мастерством также «Грузинка с пасхальным яйцом» и «Неизвестный грузинский князь» с виртуозно переданной фактурой атласной накидки и звучным сочетанием лимонно-желтого, красного и серо-фиолетового цветов. К этой же группе примыкают «Три генерала». На небольшом полотне представлены три спесивых старца, сидящих в ряд и обращенных к зрителю анфас. Их тучные тела откинуты назад, головы горделиво подняты, выражение лиц самоуверенно-самодовольное, толстые лица двух генералов обрамлены огромными седыми бакенбардами. Сочная красочная гамма построена на сочетании сине-голубых и малиновых цветов; уверенная светотеневая моделировка сообщает фигурам удивительную объемность. Композиция очень естественна. В ней отсутствуют резкая акцентировка или гротесковая заостренность; какой-либо нажим вообще чужд Габашвили. Однако спокойная объективность изображения сочетается с точной и острой социальной характеристикой персонажей, воспринимающихся как обобщенные, типизированные образы.

Типаж привлекал Габашвили везде, где бы ни приходилось ему работать. Так была создана среднеазиатская серия: «Самаркандец», «Два самаркандца», «Слепой», «Мулла», «Негр», «Курд» и ряд других. Этнографизм типажа сочетался здесь с яркой индивидуальной и социальной характеристикой модели, в то же время художника волновали определенные живописные и колористические задачи. По мастерству исполнения такие работы Габашвили, как «Неизвестный грузинский князь», «Три горожанина», «Пьяный хевсур», портреты де-Роза и певца Ф. Коридзе, достигают уровня лучших полотен своего времени.

В грузинской живописи Габашвили оказался также зачинателем многофигурной жанровой картины. Весьма значительны его хевсурский цикл («Хевсуры в дозоре», «Защита селения Архоти», «Хевсуры готовятся к сражению»), а также «Алавердоба» *(илл. 317)*, «Мцхетский базар», «На рассвете у кладбищенской церкви», «Борьба». Во всех этих произведениях автора в первую очередь привлекали народные обычаи и бытовые подробности. Даже в батальных сценах поиски драматизма и напряженности отступали перед увлечением жанровой, бытовой стороной. Нередко в подобных работах отсутствовала сюжетная завязка. Эти же черты присущи и среднеазиатской серии полотен, где изображены главным образом виды и сцены из жизни Самарканда и Бухары; в великолепно выполненных архитектурных фонах этих работ чувствуется влияние В. Верещагина (варианты «Базара в Самарканде», «Бассейн Диван-бега в Бухаре», «Дабахана» и др.).

Наследие Габашвили не исчерпывается названными работами. В области натюрморта и пейзажа Габашвили также пролагал новые пути грузинской живописи (пейзаж «После дождя» и др.).

Живопись Габашвили удивительно жизнерадостна, мажорна. С упоением изображает художник зримый, материальный мир, любит полнокровные, красочные формы. Символика, фантастика ему абсолютно чужды. Его не увлекали внутренние конфликты, трагические столкновения, душевные драмы, но он великолепно умел воплотить (во многих случаях с большой остротой) характер, дать психологическую характеристику персонажа. Ему не свойствен лиризм, но его небольшие пейзажи, такие, например, как «На плотах», проникнуты поэтичным настроением. В произведениях зрелого периода колорит Габашвили звучен, живопись смела, фактура разнообразна: художник мастерски воссоздает пропитанную солнцем воздушную среду, прозрачные тени, сизый туман, ослепительную зелень лугов, тяжело набухшие тучи. Габашвили заметно расширил идейный диапазон грузинской живописи, сделал ее более содержательной; как живописец он достиг высокого мастерства, и, несомненно, его творчество повлияло на развитие грузинской реалистической живописи в целом. Своих реалистических позиций он никогда не менял: ни модерн рубежа XIX—XX веков, ни левые искания художника не задели.

Видное место в истории грузинской живописи занял также А. Мревлишвили. Специальное образование он получил в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (окончил в 1890 г.), позднее занимался в Париже, в частной академии Жюльена. Путешествовал по Германии и Италии. Мревлишвили хорошо знал жизнь и быт родного народа (долгие годы он прожил в селении Мцхета, занимаясь сельским хозяйством). Его художественное наследие невелико. Не считая исполненных в студенческие годы религиозных композиций, им созданы портреты (например, очень живой портрет скульптора Я. Николадзе) и сюжетные сцены из жизни грузинского крестьянства. Лучшие его произведения конца XIX—начала XX века подкупают проникновенной передачей живой жизни. Обличение социальной несправедливости составляет пафос его творчества и сближает с произведениями русских передвижников. Мревлишвили обладал способностью просто и доступно рассказывать — его картины всегда повествовательны. Таковы «У сельской канцелярии» и «Низкий забор» *(илл. 318)*. В первой сочувственно показаны крестьяне, часами дожидающиеся начальства, и хотя самого начальника не видно (по-видимому, он еще спит), картина бюрократического произвола — налицо. В «Низком заборе» трагически обрисована сцена грабежа представителями сельской власти крестьянской семьи, не уплатившей подати. В картинах Мревлишвили прямо и недвусмысленно противопоставлены различные социальные слои.

Важную роль в истории дореволюционной грузинской живописи сыграл М. Тоидзе. Он родился в Тбилиси и, будучи еще учеником, исполнял иллюстрации для нелегальной газеты и журнала, а затем сотрудничал в либеральной газете «Квали» («Борозда»), в которой участвовали и первые грузинские марксисты. В 1896 году Тоидзе отправляется в Петербург, где занимается у художников Л. Дмитриева-Кавказского и Ф. Малявина, затем Репин устраивает его вольнослушателем Высшего художественного училища петербургской Академии художеств в свой класс.

Таким образом, Тоидзе с самого начала сформировался как демократически настроенный художник-реалист, испытавший определенное влияние передвижников. В ранних работах («Старый еврей», «Прачка»)

он с симпатией и сочувствием рисует образы представителей низов. Не угасает интерес художника и к жизни родной Грузии, что ярко проявилось в его дипломной работе «Мцхетоба», показанной на сельскохозяйственной выставке в Тбилиси *(илл. 319)*.

Темой полотна «Мцхетоба» послужил храмовый праздник в ограде знаменитого патриаршего собора Свети-Цховели в древней грузинской столице Мцхете. Тема аналогична той, которую трактовал Г. Габашвили в «Алавердобе», но картина Тоидзе организована гораздо активнее. Сцена развернута в тени вековых деревьев, которых, кстати, нет в ограде Свети-Цховели, они добавлены автором. Для художника мцхетоба — чисто народный праздник, лишенный религиозного содержания. В центре внимания — народный сказитель. Картина изобилует интересными, запоминающимися типами: колоритны фигуры повара, женщин в национальных костюмах, крестьян, кинто (характерный персонаж старого Тбилиси). Общее настроение — веселое, приподнятое. В то же время сцена овеяна ореолом романтики. Особенно это ощущается в образе сказителя и в фигуре могучего старика с чашей, который отдаленно напоминает репинских запорожцев. Фигуры и аксессуары написаны с большим мастерством, прекрасно передана фактура. К сожалению, в 1930-х годах автор частично переписал картину, что нарушило ее первоначальную живописную цельность (новая манера письма отличается от прежней) и в композиции появились условно-театральные черты.

Тоидзе привлекала широкая, пастозная манера письма, что заметно уже в его ранних работах. А в «Прачке» *(илл. 320)* и «Старом еврее», кроме того, уже дает о себе знать интерес молодого художника к проблемам света; позднее эффекты освещения в произведениях Тоидзе больше подчинены поискам декоративных и в известной мере условных решений. В ряде работ Тоидзе заметны отзвуки импрессионизма. В картинах «Уголок старого Тбилиси», «Приход жениха» художника увлекает игра яркого солнечного света и глубоких теней; в «Лунной ночи» он любуется лунным освещением. Несмотря на встречающуюся в его картинах внешнюю декоративность, а подчас и театральность, эти произведения лежат в русле реалистического миропонимания, свидетельствуя о колористическом чутье художника. Творческие поиски одаренного мастера обогатили грузинскую живопись предреволюционных лет, насытили ее светом и солнцем.

В канун Октября начали выступать также Д. Гурамишвили и Г. Месхи.

Гурамишвили, учившийся в Париже и Мюнхене, одно время сотрудничал в периодической прессе, исполняя рисунки и карикатуры, но в основном занимался живописью. К сожалению, он рано отошел от искусства, часть его произведений погибла, часть разошлась по частным собраниям; судить же о творчестве Гурамишвили лишь по двум-трем портретам из Государственного музея искусств Грузинской ССР трудно. Можно лишь сказать, что это был художник реалистического направления.

Портретистом по преимуществу был и Месхи. Наиболее выразительны большой портрет грузинского актера Котэ Месхи и «Портрет неизвестной».

Особняком стоит в предреволюционном грузинском искусстве фигура художника-самоучки Нико Пиросманашвили, или Пиросмани. Художник прожил трагическую жизнь. Долгие годы никто не принимал всерьез его творчество, лишь незадолго до смерти его «открыли» молодые художники и любители искусства, искренне восторгавшиеся его живописью и даже пытавшиеся ему помочь, но умер Пиросмани в одиночестве, могила его затерялась.

314. А. Беридзе. Крестьянский мальчик со свирелью (Мальчик, играющий на свирели). 1895 г.

Пиросмани родился в Кахетии, однако большую часть жизни провел в Тбилиси. Специального художественного образования получить не смог, хотя с детства увлекался живописью. В Тбилиси служил то в торговой лавке, то на железной дороге. В дальнейшем, забросив службу, фактически превратился в бездомного бродячего художника, исполняя заказы духанщиков и ремесленников на изготовление вывесок.

Обычно Пиросмани писал на клеенке. Его фигуры в анатомическом отношении построены неправильно, перспектива нарушена, есть погрешности в наложении светотени и т. п. Но картины Пиросмани привлекают непосредственностью восприятия, чистотой мысли и чувства, выразительностью и правдой.

В течение всей жизни Пиросмани вращался в кругу тбилисских ремесленников, мелких торговцев, духанщиков, но тематический диапазон его работ намного шире. Действующие лица картин Пиросмани — крестьяне, ремесленники, торговцы, князья, духовные лица.

315. Г. Габашвили. Портрет Ф. Коридзе в роли Гудала. 1903—1905 гг.

316. Г. Габашвили. Три горожанина. 1893 г.

Художник имел определенную склонность к повествованию и относился с большим вниманием к пейзажам, фонам, аксессуарам. Особое место в творчестве Пиросмани занимают сцены сельской жизни и городских кутежей *(илл. 323)*. Привлекают также художника исторические сюжеты; на его полотнах можно встретить царицу Тамару и поэта Руставели, царя Ираклия II и дагестанского имама Шамиля и многих других. Особенно же часто Пиросмани писал (и, по-видимому, делал это с охотой) натюрморты. Натюрморты с кувшинами, бурдюками, грузинским хлебом (и с надписями вроде «да здравствует хлебосольный человек») служили вывесками или украшали стены духанов. С особой любовью и теплотой изображал Пиросмани животных («Белый медведь с медвежатами», «Убегающий заяц», «Жираф», «Лев», «Раненый олень», «Черный лев», «Кабан», «Орел, поймавший зайца», «Белая свинья с поросятами», «Пасхальный барашек», *илл. 322*, и т. д.).

В картинах Пиросмани нет иллюзорной передачи деталей, что характерно для большинства самоучек. Пиросмани обладал даром обобщения, даром подмечать и выявлять в окружающем характерное. Перед зрителями проходят разнообразные типы старого Тбилиси, то изображенные отдельно, то существующие в качестве персонажей сюжетных композиций или групповых портретов; среди них женщина с зонтиком или цветком, актриса Маргарита, в которую художник был безнадежно влюблен, тбилисские кинто, кутящие у шарманщика Датико Земмеля, тбилисские молокане, толстая девочка с красным воздушным шаром, надутый самодовольный сын богатого кинто, исполненный чувства собственного достоинства дворник *(илл. 321)* или наивно сопоставленные «Миллионер бездетни и Бедная с детами» (картина имеет такую надпись).

Любовно и тщательно воссоздал Пиросмани панораму родной Кахетии, где на фоне пейзажа разворачиваются различные жанровые сценки. В одном углу кутят князья, в другом — разбойники грабят крестьянина; видны идущие на храмовый праздник крестьяне, показана церковь и сам храмовый праздник и т. д. Что бы художник ни изображал, создается впечатление, что это не частный эпизод или отдельная личность, а типическое явление. Созданные Пиросмани персонажи всегда имеют яркую социальную характеристику. Панорама Кахетии — это панорама всей Грузии в ее

317. Г. Габашвили. Алавердоба. 1899 г.

многоликом разнообразии. Композиции Пиросмани в большинстве случаев статичны. Это гармонирует с общим строем его картин, неизменно полных внутренней сосредоточенности, сдержанности и даже торжественности. Своеобразен его колорит — строгий, сдержанный, лаконичный, так же как и весь строй его картин. Художник обычно писал на черной клеенке, и черный цвет часто фигурирует в его произведениях не только в качестве фона.

Творчество Пиросмани вызывало споры и противоречивые оценки. Одни полностью отрицали его творчество, другие превозносили, при этом немаловажную роль играло увлечение примитивным искусством вообще. Бесспорно, Пиросмани был высокоодаренный художник. Его демократическое, правдивое искусство именно в силу непосредственности и художественной самобытности не может не привлекать — недаром оно широко известно далеко за пределами Грузии.

В канун революции, а также в послереволюционные годы (но до установления в Грузии Советской власти) выступают еще несколько грузинских мастеров, чье творчество в основном развернулось уже в советское время. Среди них А. Цимакуридзе, В. Сидамон-Эристави, Д. Какабадзе, В. Гудиашвили.

Сидамон-Эристави, окончивший московское Училище живописи, ваяния и зодчества, создает иллюстрации к народному эпосу «Амираниани» (1915) и историческую картину «Царица Тамара», отличающуюся яркой, условно-декоративной красочностью.

Какабадзе[138] и Гудиашвили сразу проявили себя как художники самобытной индивидуальности. Эту самобытность они сохранили и в дальнейшем, несмотря на трудности творческого пути каждого. Первые шаги этих художников в искусстве совпали с эпохой больших и сложных общественно-политических сдвигов, эпохой, полной внутренних противоречий, что наложило печать на их раннее творчество. Оба не остались чужды тем поискам русских и западных мастеров, которым было свойственно стремление к заостренности художественной формы и языка, освобожденных от литературной фабульности. Подобные особенности выступали в творчестве этих художников в специфически национальной форме. Позднее, в годы пребывания во Франции, Какабадзе испытал сильное влияние абстракционизма, но и в начале пути и в годы творческой зрелости его прежде всего привлекала реальная действительность, жизнь родной Грузии. Характерные для творческой манеры Какабадзе условность, плоскостность, а также композиционные и красочные акценты служат выразительной передаче своеобразия грузинской природы.

Основное место в творчестве Какабадзе занимал пейзаж Имеретии — исторической провинции Западной Грузии, откуда он был родом. Сюжетные же, повествовательные композиции никогда не привлекали художника. Его пейзажи — это не какие-либо конкретные уголки природы, запечатленные в определенном состоянии и в определенный момент, а отвлеченное, обобщенное изображение извечно присущих грузинской земле особенностей. Несмотря на подобное абстрагирование и строгую построенность, известную застылость своих пейзажей, Какабадзе умел сохранять в них свежесть непосредственного этюда с натуры; им чужды сухость или холодность, ибо в основе этих работ лежат глубокое проникновение художника в родную природу, его горячая любовь к ней.

318. А. Мревлишвили. Низкий забор. 1901 г.

Какабадзе обычно строил картину как обширную панораму, подобную той, что раскрывается с горы Хвамли или с высот Гелатского монастыря. Горизонт настолько высок, что неба не видно и горы заполняют плоскость полотна. На земле следы человеческого труда: горы и поля разделены на красочные прямоугольники — нивы, вспаханные поля; пейзаж превращен как бы в яркий ковер, цвета которого, лишенные пестроты, создают тонкую красочную гармонию («Пейзаж с крепостью и рекой», «Пейзаж с красной дорогой», оба — 1918). Основное произведение этого времени «Имеретия — мать моя» — очень выразительный портрет старой матери художника на фоне имеретинского пейзажа. Само название картины, которое можно распространить на весь этот период деятельности Какабадзе, говорит о том, что художник ставил перед собой задачу создать обобщенный, символический образ родины, хотя этот символ дан вполне реально, в материальных формах.

Полотнам Какабадзе уже в тот ранний период было присуще сочетание поэтичности и рассудочности, в них неизменно присутствовал элемент анализа. Объясняется это отчасти тем, что Какабадзе занимался и научной деятельностью: им опубликована работа о грузинском златоваятеле XII века Бека Опизари. Он готовил труд о грузинском орнаменте, печатал теоретические статьи о национальной форме и современности, о путях развития грузинского искусства, занимался проблемами стереокино. В 1920 году Какабадзе уехал в Париж и вернулся в Грузию лишь в 1927 году.

В. Гудиашвили специальную подготовку получил в Тбилисском художественном училище (1910—1914). В 1914 году в журнале «Театри да Цховреба» появились его первые работы — иллюстрации к повести Л. Киачели. Большое значение для его художественного формирования имело изучение древнегрузинской живописи и восточной (иранской и грузинской) миниатюры. Особенно много внимания отдавал Гудиашвили памятникам древности, исполняя копии фресок в Набахтеви, Некреси, Греми, Давид-Гареджe, а в 1917 году он отправился в экспедицию вместе с выдающимся историком Е. Такайшвили в южные районы Грузии.

С самого начала Гудиашвили проявил себя и как живописец и как график. Кинто и карачохели —

319. М. Тоидзе. Мцхетоба. 1899—1901 гг.

излюбленные персонажи художника. Они всегда ярко выразительны, пластика их движений выявлена с предельной остротой. Для достижения этого Гудиашвили нередко отступает от анатомической правильности, несколько деформирует фигуры, оттеняя одни черты, опуская другие (одно время он рисовал головы без ушей, считая, что они ничего не прибавляют к общей выразительности композиции, напротив — мешают ей); но это для художника были не самодовлеющие формалистические эксперименты, а поиски лаконичных средств для раскрытия художественного образа. Основное «оружие» Гудиашвили — динамичная, экспрессивная линия и ритмическая выразительность композиционных мотивов и элементов, нередко декоративно-орнаментальных по характеру. Условен, но всегда основан на тонком сочетании приглушенных, обычно довольно темных цветов колорит. Живопись гладкая, без броской живописности или нарочито заметных мазков. Художник любит оперировать большими декоративными плоскостями. «Цоцхали» («Свежая рыба»), «Тост на рассвете», «Кутеж с женщиной» — таковы характерные работы ранних лет. В них художник проявляет себя как тонкий наблюдатель, остро подмечающий характерное. В таких произведениях, как, например, «Друзья» (двое кинто с проституткой), Гудиашвили достигает психологической и драматической напряженности.

Изысканным мастерством отличаются рисунки Гудиашвили, где главенствует гибкая контурная линия. Декоративная орнаментальность композиционного строя здесь еще более очевидна, нежели в живописи. Штриховка, как правило, отсутствует.

Особенно часто на рисунках Гудиашвили встречаются обнаженные женские модели и лани, нередко фигурирующие в сказочно-романтических композициях. В эти годы зарождается сказочно-фантастическая и символико-аллегорическая линия в творчестве Гудиашвили, получившая широкое развитие в дальнейшем.

В конце XIX и в начале XX века в Тбилиси, помимо грузинских художников, работали и крупные армянские живописцы. Среди них в первую очередь следует назвать пейзажиста Г. Башинджагяна и художника Е. Татевосяна, картины и этюды которого отличаются богатством и звучностью колорита. В творчестве Башинджагяна, активного участника многих художественных выставок в Тбилиси, пейзаж Грузии занимает значительное место («Алазанская долина с крепостной

стены Сигнахи» и др.). Татевосян позднее стал одним из первых профессоров основанной уже в советское время Академии художеств в Тбилиси; у него учились многие видные грузинские художники (о Г. Башинджагяне и Е. Татевосяне см. в гл. «Искусство Армении»).

Грузинская скульптура в начале XX века имела одного-единственного мастера-профессионала — Я. Николадзе. В отличие от живописи, более традиционной для Грузии, скульптуре приходилось начинать едва ли не на пустом месте, поскольку станковой скульптуры в Грузии не было, а средневековая декоративная скульптура уже отошла в далекое прошлое. Во второй половине XIX века в Тбилиси работали приезжие мастера, установившие несколько памятников.

Николадзе родился в Кутаиси, учился в Батумском ремесленном училище, а в 1891 году поехал в Москву, где занимался в Строгановском училище; однако чисто прикладной уклон этого заведения его не удовлетворил. Продолжил учебу Николадзе в Одессе, а в 1897 году уже принял участие в Пятой выставке кавказских художников, показав статуэтку Руставели.

В 1899 году Николадзе едет в Париж, где занимается у А. Фальгиера и А. Мерсье, а в 1901-м возвращается на родину, интенсивно работает, создает декоративные рельефы и портреты. С 1904 по 1910 год (с небольшими перерывами) вновь живет в Париже. Большое значение для скульптора имела встреча с Роденом, в мастерской которого он работал в течение года. К этому периоду относятся такие работы, как «Ветер», «Саломея», бюст Н. Гогоберидзе и другие. Некоторые из них экспонировались в Париже. Находясь за границей, Николадзе не порывал связей с родиной, а грузинская общественность и пресса внимательно следили за успехами соотечественника.

В 1908 году приехавший в Тбилиси скульптор получил заказ на памятник злодейски убитому агентами охранки И. Чавчавадзе *(илл. 326)*. Возвратясь в Париж, Николадзе отливает в бронзе центральную часть памятника — аллегорическую фигуру женщины. Автором архитектурной части композиции был инженер П. Мамрадзе. В ее основу положены формы древнегрузинской архитектуры: к скале пристроена стена, завершенная двускатным карнизом, имеющим аналогию с порталом грузинского храма эпохи зрелого средневековья, богато орнаментирован арочный наличник, тимпан, прямоугольное обрамление под ним. А внутри, на фоне стены из красного камня — фигура скорбящей Грузии — женщина в профиль, облаченная в длинные одежды. Подобные аллегорические надгробия в то время были распространены и в России и на Западе. И хотя фигура вполне оригинальна, несомненно, в этом произведении сказались впечатления Николадзе от современной французской скульптуры. Памятник, открытый в мае 1913 года, имел большой общественный резонанс. Чавчавадзе был общепризнанным героем национально-освободительного движения, и его трагическая смерть обострила патриотические чувства грузин и всенародную любовь к нему.

Задуманы как памятники были также бюсты писателей А. Церетели и Э. Ниношвили, но установить их до революции не удалось; памятник Церетели был открыт лишь в 1922, а Ниношвили в 1924 году.

320. М. Тоидзе. Прачка. 1903 г.

Бюст Церетели, которого Николадзе знал лично и изобразил в последние годы жизни, привлекает силой обобщения *(илл. 325)*. Это вдохновенный, несколько идеализированный образ народного поэта, мудрого старца: грудь его обнажена, голова откинута назад, в трактовке формы чувствуются отзвуки увлечений скульптора импрессионизмом. Высокими художественными достоинствами отличается «Девушка Севера» — исполненный в мраморе поэтичный портрет *(илл. 324)*. Вообще, портрет с самого начала занимал ведущее место в творчестве Николадзе, и именно благодаря его усилиям были заложены основы грузинской реалистической портретной скульптуры.

Однако самые значительные художественные достижения Николадзе приходятся на годы Советской власти. Он был одним из основателей Академии художеств Грузии и до конца жизни возглавлял школу грузинской скульптуры.

В последние десятилетия XIX — начале XX века определенное развитие получает грузинская графика. Ее история связана в основном с книгой и периодикой; станковая графика занимает второстепенное место.

Оформление грузинской печатной книги многим обязано неустанным трудам Г. Татишвили, талантливому самоучке-ксилографу. Его гравюрами украшен «Родной язык» («Дедаэна») выдающегося педагога Я. Гогебашвили. Татишвили резал гравюры как по собственным рисункам, так и по рисункам других художников. Он создал множество декоративных заглавных букв, альбом грузинских орнаментов, оформлял известное «картвелишвилевское» издание «Витязя в тигровой шкуре» Руставели (1888), произведения поэтов Шио Мгвимели, Цахели, обложки и титульные листы многочисленных книг, журналов, газет. Мотивы для своих орнаментов художник черпал главным образом из древнегрузинского архитектурного декора.

Издание поэмы Руставели сопровождалось иллюстрациями уроженца Венгрии М. Зичи, который изучал грузинский типаж, костюмы, обычаи. Основное внимание художник уделил повествовательной стороне, детально проследив в рисунках сюжетную линию поэмы. Зичи был художником салонно-академического направления, но в его рисунках чувствуются живая наблюдательность, фантазия и высокий профессионализм. Иллюстрации Зичи получили большую популярность: грузинский читатель принял их, а богатое издание поэмы, осуществленное на средства Г. Картвелишвили, стало подлинным событием в культурной жизни Грузии.

С 1893 года начинает выходить иллюстрированный журнал «Ꝗвали» («Борозда»), в котором публикуются рисунки А. Беридзе, А. Мревлишвили, М. Тоидзе.

321. Н. Пиросманашвили. Дворник. 1905 г.

322. Н. Пиросманашвили. Пасхальный барашек. Начало XX в.

323. Н. Пиросманашвили. Компания Бего. 1907 г.

В «Квали» и «Цнобис Пурцели» («Листок новостей») сотрудничал рано скончавшийся А. Гогиашвили. В 1897 году появилась поэма Важа Пшавелы «Бахтриони» с его иллюстрациями. Гогиашвили иллюстрировал также стихотворения Р. Эристави, М. Лермонтова, публиковал зарисовки с натуры, исполненные им во время поездок по Грузии и проникнутые горячей любовью к родной стране и народу.

Широкие возможности иллюстраторам предоставило приложение к «Цнобис Пурцели», начавшее выходить с 1901 года. Много иллюстрировал произведения грузинских писателей О. Шмерлинг. Карикатурист-публицист, автор бытовых зарисовок, создавший интересную галерею типов старого Тбилиси, Шмерлинг, по происхождению немец, почти всю жизнь прожил в Тбилиси, был тесно связан с Грузией, хорошо знал жизнь ее народа; его рисунки на актуальные общественно-политические темы находили живой отклик у зрителя.

В период революционных событий 1905 года графика превратилась в активную силу. Несмотря на жестокие цензурные условия, «Цнобис Пурцели» печатает в 1905—1907 годах сатирические рисунки О. Шмерлинга на политические темы, рисунок А. Гогиашвили «Гурийцы, укрывшиеся в лесу», отображающий эпизод революционной борьбы крестьян Западной Грузии, и документальные зарисовки Г. Гриневского, К. Роттера. В сатирических журналах «Ешмакис матрахи» («Чертов хлыст»), «Нишаури» («Нашатырь») публикуются рисунки К. Роттера, Ш. Кикодзе, С. Шаншиашвили, М. Тоидзе. С 1906 года в Тбилиси издается азербайджанский сатирический журнал «Молла Насреддин», в котором сотрудничали О. Шмерлинг, К. Роттер и другие (см. гл. «Искусство Азербайджана», стр. 393).

В годы первой империалистической войны появляются новые имена — М. Чиаурели (впоследствии известный кинорежиссер), Д. Шеварднадзе (впоследствии видный деятель грузинской культуры, организатор и первый директор Картинной галереи в Тбилиси, театральный художник).

Значительным явлением стал прекрасно изданный однотомник И. Чавчавадзе в графическом оформлении и с мастерски исполненными акварельными иллюстрациями Г. Гриневского (1914). Это была первая грузинская книга, украшенная цветными рисунками, и первая, несомненно, заслуживающая внимания, попытка иллюстрировать произведения И. Чавчавадзе. Знание грузинского искусства и быта способствовало успеху Гриневского.

324. Я. Николадзе. Девушка Севера. 1906 г.

325. Я. Николадзе. А. Церетели. 1915 г.

Во второй половине века в результате стремительного развития промышленности начинается быстрый рост городов. Именно в это время Тбилиси окончательно утрачивает средневековый облик. На рубеже XIX—XX веков становится очевиднее контраст между центральными, буржуазно-аристократическими кварталами и рабочими окраинами, углубляется жилищный кризис.

Уже начиная с 50-х годов заметно ослабевают местные традиции в строительном искусстве, и Тбилиси, до того времени сохранявший — хотя бы в архитектуре жилого дома — яркую самобытность, постепенно ее утрачивает. Внешний облик тбилисского жилого дома теперь следует за архитектурой жилого дома больших городов России и Европы. С 60-х — 70-х годов Тбилиси захлестнула волна импортной архитектуры, насаждавшейся механически, без творческого осмысления.

Архитектура буржуазно-чиновничьего Тбилиси и других городов Грузии в меньшем, правда, масштабе и с определенным запозданием по сравнению с русской и западноевропейской, но проходит основные этапы развития капиталистической архитектуры XIX века. Доходные дома начинают заполнять улицы новых кварталов, определяя облик городов. Различие между внешним обликом жилого дома и административных зданий стирается. И жилые дома и учебные заведения, больницы, музеи, театры, промышленные сооружения, железнодорожные станции, банки, универсальные магазины, пассажи отныне в Тбилиси, как и повсюду, строят в различных исторических стилях.

Важным для развития архитектуры Тбилиси оказался конкурс на проект нового дворца для наместника Кавказа, хотя он и не дал желаемых результатов. Один из трех представленных проектов был разработан в формах русского барокко середины XVIII века, второй представлял собой безвкусную исламско-мавританскую стилизацию, третий — сплав классицистических и барочных мотивов. Все эти варианты оказались чуждыми традициям грузинской архитектуры и реальным нуждам нового Тбилиси. В результате ограничились реконструкцией и расширением дворца, построенного еще в первых десятилетиях XIX века. Автором реконструкции был архитектор О. Симонсон, швед по национальности, долго живший и работавший в Грузии (он же автор церкви в Абастумани, представляющей собой относительно грамотную стилизацию в духе древнегрузинской храмовой архитектуры). После реконструкции классицистический фасад старого дворца уступил место фасаду в стиле итальянского Высокого Ренессанса. Внутри появился «персидский» зал — дань восточной экзотике.

Ренессансная линия в официальном строительстве Тбилиси продолжается до 80-х годов. Автором многих зданий, характерных для этого направления 60-х — 70-х годов, был А. Зальцман. Сын обосновавшегося в Тбилиси немецкого колониста и воспитанник петербургской Академии художеств, он вместе с Симонсоном насаждал в Тбилиси столичные веяния — скомпонованные по всем правилам теории классических архитектурных форм ренессансные фасады. Таковы построенные им в 70-х — 80-х годах здание Кавказского музея, гостиница «Ориант», католическая церковь.

Шло в Тбилиси и строительство православных церквей; здесь господствовала русско-византийская

326. Я. Николадзе, П. Мамрадзе. Надгробие И. Чавчавадзе. 1908—1910 гг.

327. С. Клдиашвили. Здание Грузинской дворянской гимназии (ныне Тбилисский государственный университет). 1900—1916 гг. Тбилиси

328. А. Кальгин, Г. Гриневский. Здание Дворянского земельного банка (ныне Государственная республиканская библиотека). 1910-е гг. Тбилиси

329. Фасад жилого дома с резным балконом. Вторая половина XIX века. Тбилиси

стилизация. Некоторое исключение составляют церкви, строившиеся на основе многовековой грузинской традиции в селах Западной Грузии народными мастерами (например, из фамилии Берекашвили) в последние десятилетия XIX столетия. Выделяются также построенные в Тбилиси кирпичная купольная церковь Троицы («Самеба», 60-е гг.), исполненная в древнегрузинских традициях, и церковь на склоне горы Мтацминда, освященная в 1871 году (в ее ограде находится пантеон деятелей грузинской культуры).

Начиная с 80-х годов ордерная архитектура, простившись с классицистическими и ренессансными формами, обращается к барочным. Чувство меры утрачивается, на фасадах громоздятся претенциозные лепные украшения. Появляются здания и отдельные интерьеры в стиле рококо или в русском, мавританском, персидском стилях. Качество их исполнения всегда высокое: театр оперы («Казенный театр») архитектора В. Шретера, нынешний театр имени Шота Руставели (архитекторы К. Татищев и А. Шимкевич), здание Духовной семинарии в районе Ваке А. Рогойского и другие постройки (все — в Тбилиси).

На общем фоне выгодно выделяется здание Грузинской дворянской гимназии, построенное в 1900—1916 годах по проекту С. Клдиашвили[139] — первого грузинского архитектора, получившего высшее образование (*илл. 327*). Фасад традиционен для того времени, но прекрасно решенный план гимназии, ее залитые светом аудитории и широкие коридоры, хорошо найденные пропорции объемов, полное соответствие внешнего облика назначению здания составляют его положительные черты; с 1918 года здесь помещается Тбилисский государственный университет. Постройка здания грузинской гимназии силами общественности (а не на казенный счет) имела в годы жестокого национального гнета большой общественно-патриотический смысл и рассматривалась как «великое дело грузинского народа».

Высоким профессионализмом отличаются также постройки Г. Тер-Микелова, деятельность которого в Закавказье падает на предреволюционные годы (см. гл. «Искусство Армении», стр. 378 и «Искусство Азербайджана», стр. 388). В своих тбилисских постройках Тер-Микелов обычно придерживался ренессансных и

барочных форм, свободно используя их в соответствии с функцией здания и создавая довольно интересные по композиции и продуманные в отношении пропорций фасады. Основные его произведения — здание гостиницы «Мажестик» (ныне «Тбилиси»), а также жилые дома для буржуазии в Тбилиси.

С конца XIX века наряду с историческими стилями в архитектуру Тбилиси и других городов пролагает дорогу общеевропейский стиль модерн; в этом стиле строились крупные доходные дома, общественные и казенные здания (архитекторы Г. Курдиани, Г. Сарксян, Н. Оболенский и др.).

Характерным явлением конца XIX и особенно первых десятилетий XX века было стремление возродить национальные архитектурные формы. Конечно, в художественном отношении «грузинские» проекты и здания — одно из проявлений господствовавшего эклектизма. Однако если в «европейских» домах, построенных на территории Грузии, заимствованные формы использовались механически, без творческого осмысления, то в лучших «грузинских» зданиях налицо попытка переосмыслить исторические образцы. К тому же важно и общественное значение этого явления: повышенный интерес к грузинским мотивам в архитектуре появляется лишь в условиях оживления общественной жизни Грузии. Стремление возродить национальные архитектурные формы способствовало углублению интереса к грузинским древностям и накоплению материала о памятниках древнегрузинского зодчества.

Первые примеры стилизации национальных архитектурных мотивов восходят еще к 90-м годам XIX века. Так, к 1894 году относятся два (по-видимому, конкурсных) проекта здания музея Общества распространения грамотности среди грузин (один проект архитектора К. Татищева, другой — П. Штерна). В обоих проектах фасадов авторы обращаются к декору древнегрузинских храмов; обильно разукрашен мотивами грузинского плетения жилой дом № 22 по улице Галактиона Табидзе в Тбилиси (90-е гг.).

Более органично решены Квашветская церковь и Дворянский земельный банк (оба — начала XX века, Тбилиси). В Квашветской церкви (1904—1910), построенной архитектором Л. Бильфельдом на месте древнего храма, резьба, украшающая фасады, выполнена известным грузинским мастером Н. Агладзе. При составлении проекта за образец был взят знаменитый храм XI века в селе Самтависи. Общая структура древнегрузинских храмов здесь в основном сохранена. Квашветский храм — единственная церковная постройка нового времени, органично связанная с ансамблем Головинского проспекта (ныне — проспект Руставели) и всего центра города. Однако по сравнению с произведениями древнегрузинского зодчества в ней налицо известная сухость, ощущаемая и в слишком правильной кладке, и в резьбе, лишенной свободы, полнокровности и вдохновенной импровизационности прототипов. Фасады церкви облицованы квадрами из чисто отесанного белого камня и серого алгетского базальта.

Больше творческой самостоятельности в решении здания Дворянского земельного банка (он также назывался Грузинским банком; ныне республиканская библиотека, *илл. 328*). Его авторы — архитектор А. Кальгин и художник Г. Гриневский, творческая деятельность которых целиком связана с Грузией;

330. Кувшин. 1867 г.

331. М. Мамулашвили. Чаша. 1851 г.

резьба фасадов выполнена тем же Н. Агладзе, его братьями и однофамильцем Лаврентием Агладзе.

Перед авторами проекта стояла задача создать сооружение общественного назначения в грузинском духе. Здание занимает приблизительно половину квартала. Одна его стена примыкает к соседнему дому. Два фасада, выходящие на улицы Кецховели и Вачнадзе, оформлены парадно. Внутри — два больших зала, по одному в каждом из основных этажей. Со стороны улицы Кецховели на первом этаже по всей длине фасада тянется арочная галерея — лоджия; со стороны улицы Вачнадзе, кроме такой же лоджии,— широкая открытая терраса верхнего этажа. В углу — высокая башня сванского типа. Органически увязав внешность здания с его функциональным назначением, архитекторы проявили определенную творческую самостоятельность. Свободная композиция фасадов, открытые галереи и террасы, столь необходимые в Грузии, громадные окна зала собраний, а также размеры и ритмическая разбивка других окон, продиктованные практической потребностью,— все это создает внушительный образ импозантного общественного здания.

Связь с традициями грузинской архитектуры проявляется здесь не только в таких деталях, как арки, окна или украшения, но, главное, в общем, принципиальном решении, что ощущается в хорошо найденных соотношениях отдельных частей и пропорций, в геометрической четкости общей планировки. Сначала зритель воспринимает именно эту ясную структуру и лишь затем — резьбу, обильно украшающую окна, капители, карнизы, перила, плоскости стен. Основной источник орнаментальных мотивов — грузинская резьба X—XIII веков; своды, арки и декоративные росписи интерьеров также рождают связанные с национальными традициями художественные ассоциации. Здание Грузинского банка, сразу завоевавшее популярность,— одно из лучших в дореволюционном Тбилиси.

Что касается архитектуры жилого дома в Тбилиси, то она постепенно утратила традиционные черты. Однако такие особенности, как наличие открытых балконов с дворовой стороны или характер планировки квартир, сохранились и в дальнейшем, что продиктовано климатическими условиями *(илл. 329)*. Главным образом это касается провинциальных городов — Кутаиси, и в особенности Телави и Сигнахи, где маленькие, одно-двухквартирные дома индивидуальной застройки составляли подавляющее большинство.

После присоединения Грузии к Российской империи в градостроительстве появились зачатки плановости, а затем и благоустройства коммунального хозяйства (водопровод, канализация, электрическое освещение); но на всем протяжении XIX столетия и в начале XX века в Тбилиси не было создано ни одного архитектурного ансамбля по специально разработанному проекту.

Города Грузии сохранили яркую самобытность; этому в большой мере способствовали уцелевшие застройки старых кварталов (например, район Старого города в Тбилиси), особый рельеф местности, с которым приходилось считаться, а также отмеченное выше своеобразие решения жилых домов; определенное значение имели и памятники монументального зодчества, включавшиеся (а в ряде случаев — и доминировавшие) в ансамбли городов. Таковы храм Метехи и цитадель Нарикала в Тбилиси, Горийская крепость, храм Баграта в Кутаиси, крепостная ограда в Сигнахи, цитадель «Батонис-цихе» в Телави и т. д.

Для прикладных искусств, неотделимых от народного творчества, с 60-х годов XIX века наступило трудное время: фабричная продукция вытеснила или оттеснила на задний план многие отрасли кустарного производства. Пришли в упадок такие традиционные виды искусства, как вышивка и украшение тканей. В частности, фабричная набивная ткань вытеснила кустарную набойку; некоторое время продолжал жить лишь второй способ крашения ткани — красителем индиго (синие скатерти).

Керамике, широко бытовавшей на протяжении веков, с последних десятилетий XIX века пришлось конкурировать с продукцией русских фарфоро-фаянсовых заводов, быстро завоевавшей городской рынок. Сначала тбилисские гончары пытались подражать ей, создавая посуду такой же формы и расписывая ее масляной краской. Но, не имея опыта ни изготовления белой массы, ни ее декорировки и подавленные количеством фабричной продукции, они были вынуждены сдать позиции. Керамическое производство уцелело лишь в сельских мастерских, удовлетворявших потребности крестьянского населения. Продолжала изготовляться главным образом хозяйственная посуда чисто практического назначения: горшки и кувшины различных размеров и форм, черпаки, миски, маслобойки, солонки и пр.; создавали также сосуды в виде стилизованных животных (обычно — оленей), сложные по форме декоративные сосуды для вина — марани и т. д.

Посуда изготовлялась как неглазурованная, так и глазурованная. Неглазурованная, как правило, покрыта ангобом и украшена простым геометрическим рисунком в виде зигзагов или кругов, иногда встречаются лепные украшения — также геометрического характера. Глазурованная посуда декорирована богаче: фон обычно светло-бирюзовый или белый, желтый, красный, а рисунок — темно-зеленый. В рисунке использованы геометрические и растительные мотивы: завитки, стилизованные виноградные гроздья и т. д. Тонкий вкус народных умельцев сказывается в найденности общей формы сосудов, их пропорций, в гибкости и плавности линий рисунка.

Многовековые традиции имели в Грузии также чеканка и ювелирное дело. Они продолжали существовать и в рассматриваемый период, но художественный и технический уровень изделий постепенно снижался. Главнейшими центрами производства металлических изделий были города Тбилиси, Ахалцихе, Кутаиси, Зугдиди. Здесь чеканят разнообразные сосуды для вина, церковную утварь, оружие, предметы домашнего обихода *(илл. 330, 331)*, изготавливают ювелирные украшения. Материалом служит обычно серебро, иногда позолоченное, иногда слегка подцвеченное, но чаще монохромное; в декорировке широко используются переработанные древнегрузинские, в сочетании с западноевропейскими и восточными, орнаментальные мотивы; техника исполнения часто смешанная — чеканка, филигрань, гравировка, чернь. Эти черты чужды древнегрузинскому мастерству чеканки, отличавшемуся строгой чистотой стиля.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

В середине XIX века Восточная Армения находилась в составе Российского государства. Вспыхнувшая в 1877 году русско-турецкая война завершилась освобождением Карской области от турецкого владычества. Однако западные области оставались под властью феодальной Османской империи, где армяне подвергались жесточайшим преследованиям. Несмотря на взятое по мирному договору 1878 года обязательство обеспечить безопасность армянам, правительство султанской Турции проводило политику геноцида, в результате которой в 1895—1896, а затем в начале первой мировой войны — в 1915 году, была физически уничтожена большая масса армянского населения. Тысячи армян, спасаясь от смерти, эмигрировали в Россию, на Ближний Восток, в страны Западной Европы.

Административные и экономические реформы второй половины XIX века в России способствовали капиталистическому развитию Восточной Армении. Внедрение нового способа производства содействовало оживлению торговли вдоль дорог, связывавших Россию с Ираном, а также со странами Ближнего Востока и проходивших через Армянское нагорье, в частности через Ереван (Эривань). Это активизировало городскую жизнь и ремесленное производство.

На развитии армянской литературы и искусства положительно сказывалось взаимодействие с русской демократической культурой. Творчество передовых армянских писателей и художников было связано с революционно-освободительным движением, насыщалось идеями гуманизма, равноправия, свободы. Развивались театр, музыка, изобразительное искусство. Однако в силу социально-политических условий, существовавших при царизме, многие армянские мастера искусства не имели возможности жить и работать на родине. Те из них, которые были уроженцами Восточной Армении, обосновались в ряде городов, прежде всего в Тбилиси, который еще в предыдущий период был одним из крупнейших центров армянской культуры, а также в Москве, Петербурге, в Нахичевани-на-Дону. Выходцы из западных областей Армении устремлялись в Европу, особенно в Париж. Разбросанные по разным странам и разным городам, они, естественно, не могли консолидировать творческие силы для создания национального армянского искусства. И все же, обогащенные высокими достижениями европейского и русского искусства, армянские мастера сознательно или бессознательно, прямо или косвенно воплотили в своем творчестве черты национального своеобразия. Особенно сильной эта тенденция оказалась среди художников, живших в России и имевших больше возможностей для непосредственных контактов со своей родиной и своим народом.

В армянском изобразительном искусстве второй половины XIX века продолжали развиваться светские реалистические тенденции, наметившиеся уже в первой половине XIX столетия. Во второй половине века один за другим появляются талантливые художники, многие из которых получают образование в лучших художественных заведениях России и Западной Европы. В отличие от своих предшественников они работают не только в области живописи, но и как скульпторы, графики, художники театра. Значительно шире становится круг интересующих их жанров: это пейзаж и портрет, натюрморт, историческая и бытовая картина.

В начале рассматриваемого периода армянская живопись была еще связана с творчеством художников предыдущего периода — А. Овнатаняна, С. Нерсесяна и других, деятельность которых развивалась главным образом в русле портретного жанра. К 80-м годам века это поколение сходит со сцены и на смену ему приходят Г. Башинджагян, А. Шамшинян, В. Суренянц, а несколько позже — Е. Татевосян, С. Агаджанян, Ф. Терлемезян и целый ряд других, в том числе и более молодых художников, которые внесли в армянское искусство новые жанры и новую тематику.

Во второй половине XIX века продолжал работать И. Айвазовский — маринист *(илл. 332)*, вписавший яркую страницу в историю русской живописи (см. гл. «Русское искусство», стр. 47). Армянин по национальности, большой патриот, он обращался к мотивам родной природы («Арарат», «Озеро Севан», обе — 1868), а в конце жизни откликнулся на драматические события в турецкой Армении картинами «Избиение армян в Трапезунде» (1895), «Турки сбрасывают тела убитых

332. И. Айвазовский. Неаполитанский залив в туманное утро. 1874 г.

армян в море» и другими. Творчество Айвазовского принадлежит в одинаковой мере и русской художественной культуре.

Одним из первых пейзажистов Армении являлся Г. Башинджагян. Получив первоначальное художественное образование в Тбилиси, в художественной школе Кавказского общества поощрения изящных искусств, он с 1879 года обучался в петербургской Академии художеств, где его руководителем был пейзажист М. Клодт. У него Башинджагян усвоил тщательную манеру письма, умение организовать и технически завершить пейзажную картину. В 1883 году Башинджагян возвращается в Закавказье и обосновывается в Тбилиси, откуда совершает ежегодные поездки по Армении, Грузии и Северному Кавказу. Мотивы его пейзажей (а их известно около двух тысяч) не отличаются разнообразием: восходы и закаты солнца на Арарате, Севан в лунную ночь или в дождливый пасмурный день *(илл. 333)*, вид на Алазанскую долину, Казбек со стороны Военно-Грузинской дороги. Этот узкий круг тем, несомненно, связан с творческим методом художника, исполнявшего пейзажи исключительно по памяти, в мастерской. Надо, однако, отметить, что, повторяя по многу раз один и тот же мотив, художник никогда не копировал свои предыдущие произведения, каждый раз внося в них что-то новое.

Среди работ первого десятилетия творчества Башинджагяна одна из лучших картин «Ранняя весна» («В Кавказских горах», 1890), в которой художнику удалось убедительно передать изменчивое состояние природы.

В 1899 году Башинджагян уехал в Париж. Два года, проведенные за рубежом, и близкое знакомство с искусством французских художников сыграли положительную роль в развитии его творчества. Искусство Башинджагяна осталось чуждым импрессионизму, но он до известной степени преодолел пристрастие к темному колориту; его живопись с этого времени заметно посветлела. В этом смысле показательны пейзажи: «Дождливый день на Севане» (1899), «Утро в Булон-

333. Г. Башинджагян. Севан в пасмурный день. 1897 г.

ском лесу» (1900), «Штиль» (1901) и особенно — небольшой пейзаж «Медон» (1901), написанный в окрестностях Парижа. Никогда еще на картинах Башинджагяна не было таких светлых и чистых красок. В картине «Штиль» художником решена трудная живописная задача — передача отражения лунного света на поверхности озера. По возвращении из Парижа в 1902 году Башинджагян пишет несколько пейзажей Алазанской долины. Наиболее удачен среди них «Вид на Алазанскую долину с крепостной стены Сигнаха». В этой картине мастерски разрешена проблема воздушной перспективы: уходящая вглубь долина постепенно скрывается в воздушной дымке.

Наибольшего расцвета искусство художника достигло в первое пятнадцатилетие XX века, когда были созданы две его лучшие картины: большая — «Арарат» (1912) и маленькая «Арарат утром» (1914). Как и в картине «Вид на Алазанскую долину с крепостной стены Сигнаха», в этих произведениях хорошо передана воздушная перспектива.

В поздний период творчества Башинджагяна происходит медленный спад его искусства. Но даже и в эти годы художник создает ряд картин, отмеченных живописным мастерством. Это «Голгофа» (1913), «В Гефсиманском саду» (1911) и другие. Наиболее значительна «Голгофа», суровый пейзаж которой раскрывает драматизм события. Огромная любовь к природе, наблюдательность и незаурядное техническое мастерство позволили Башинджагяну сказать свое слово в истории армянской пейзажной живописи.

Товарищ Башинджагяна по учебе в Академии художеств А. Шамшинян стал зачинателем армянской жанровой живописи. В Академии Шамшинян учился с 1877 по 1882 год, одним из его преподавателей был П. Чистяков; вместе с ним учился М. Врубель [140]. Перейдя на IV курс, Шамшинян покидает Академию художеств, совершает поездку в Париж, Мюнхен, Вену, а затем обосновывается в Тбилиси.

Одна из ранних работ Шамшиняна, исполненная им еще в годы обучения в Академии — портрет его товарища по Академии В. К. Стаховского в костюме матроса (частное собрание, Тбилиси), — уже вполне зрелое произведение.

Наследие Шамшиняна невелико, но довольно разнообразно: исторические, жанровые и пейзажные работы. Наиболее значительны среди них картины из быта

334. А. Шамшинян. Санаинский мост. 1899 г.

Тбилиси: «Улица на Майдане» (1887), «Шайтан-базар» (1890) и особенно «Кейноба» (1893), изображающая карнавальное шествие на масленицу по улицам старого города. В этой многофигурной картине удачен разнообразный типаж как участников процессии, так и зрителей. Значительно меньшее место занимают в искусстве Шамшиняна пейзажи: «Санаинский мост» (1899, *илл. 334*), «Привал горцев» («Дагестан», 1902), убедительно передающий суровую природу горной страны, и другие. Живопись Шамшиняна, отличаясь несколько темноватым и условным колоритом, зримо и убедительно передает весомость, плотность и материальность изображаемого мира; наиболее отчетливо это проявилось в пейзажных работах художника.

Первым армянским живописцем исторического жанра, художником театра и видным графиком был В. Суренянц. Детские годы художника прошли на родине в Ахалцихе, а после 1870 года в Москве, где с 1875 года он учился на архитектурном факультете Училища живописи, ваяния и зодчества. Два года спустя Суренянц уехал в Мюнхен и поступил на живописное отделение Академии художеств, которое окончил в 1885 году. В дальнейшем художник жил в Москве и в Петербурге (1900—1915), два года находился в Иране с экспедицией востоковеда В. Жуковского, ездил в Испанию, некоторое время провел в Эчмиадзине. Последние годы Суренянца прошли в Ялте.

Одна из первых работ Суренянца — картина «Юный Гафиз воспевает молодым ширазкам розы Мусселы» (1895) — была создана под впечатлением посещения Востока. В этой картине, показанной на XXIV выставке Товарищества передвижных художественных выставок, Суренянц предстал вполне зрелым мастером, что сразу же было отмечено В. Стасовым и И. Репиным [141]. Картина эта, скорее жанровая, чем историческая, примечательна умением молодого художника по-своему, в духе современности трактовать исторические события. Это характерно и для последующего творчества Суренянца.

Другие ранние работы художника посвящены трагическим событиям 90-х годов — массовому избиению армян в Турецкой Армении: «Покинутая» (1894), «Попранная святыня» (1895) и ее вариант «После разгрома» (1899). Наиболее значительная среди них картина «Попранная святыня» *(илл. 336)*. Отражающая современные события, она переросла тот конкретный эпизод, который изображает, и в известной степени стала символизировать драматические моменты истории армянского народа. На полотне изображен интерьер армянского храма, в котором произошло убий-

335. В. Суренянц. Храм Рипсиме близ Эчмиадзина. 1897 г.

ство и ограбление. На переднем плане в беспорядке валяются средневековые рукописные книги, украшенные миниатюрами, в глубине в центре — хачкар, слева у открытого сундука — убитый монах. Все изобразительные компоненты не только конкретны, но и символичны: они олицетворяют собой древнюю культуру Армении, попранную угнетателями. Картина отличается мастерством исполнения и свидетельствует о стремлении художника к документальности. Тем же стремлением к исторической достоверности характеризуется и другая работа Суренянца, в основу которой легла историческая легенда о любви ассирийской царицы к царю Армении — «Семирамида у тела Ара Прекрасного» и в которой художник выразил тему любви и преданности родине. Несколько особняком в творчестве художника стоит «Выход армянских женщин из церкви» (1905). Она лишена острого драматического подтекста, характерного для большинства его исторических полотен. Картина скорее лирическая, полная поэтической и светлой грусти, покоя и тишины. Это настроение передано своеобразным ритмическим строем и благородной гаммой приглушенных пастельных оттенков — перламутровых, жемчужно-серых, светло-голубых.

Наряду с историческими картинами значительное место в наследии Суренянца занимают полотна портретного и пейзажного жанра. Одной из лучших работ мастера является портрет католикоса Хримяна (1906). Среди пейзажей выделяется картина «Храм Рипсиме близ Эчмиадзина» (1897, *илл. 335*). Содержание ее связано с близкой художнику исторической тематикой: суровый пейзаж с древним храмом Рипсиме, проникнутый настроением трагического безмолвия, уводит в глубь веков, вызывая ассоциации с полной драматизма многовековой историей Армении. Лаконизм и острота композиционного решения, выразительность колорита, построенного на сочетании пепельно-серых и глухих лиловых тонов, обусловили особую образную силу этого произведения.

Театрально-декорационные работы Суренянца важны не только как первые работы армянского художника в этой области, но и как произведения, соответствовавшие художественным требованиям театрального искусства 1900-х годов. Высоко оцененные современниками, они свидетельствуют об органической связи с демократической русской художественной культурой начала XX века. Суренянц оформил балет А. Адана «Корсар» в Мариинском театре (1897), спектакли в Московском Художественном театре — по пьесам М. Метерлинка «Незнакомка», «Там внутри», «Слепые» и пьесе А. Ярцева «У врат монастыря» (1904), а также пьесу Г. Гейберга «Трагедия любви» в театре В. Ф. Комиссаржевской в Петербурге (1906).

Значительное место в творчестве Суренянца принадлежит графике. Это в основном книжная иллюстрация, которая отличается мастерством и утонченностью вкуса. Особенно интересно оформление «Бахчисарайского фонтана» А. С. Пушкина для юбилейного издания 1899 года, иллюстрации к сказкам О. Уайльда, серия иллюстраций к армянским сказкам,

336. В. Суренянц. Попранная святыня. 1895 г.

В графике Суренянца — в выразительном плакате «Петроград — армянам» и в серии этюдов беженцев-армян из района Вана, нашли отражение события 1915 года в Турецкой Армении.

Последней работой Суренянца была роспись армянской церкви в Ялте, которую художник не успел завершить (осуществлена лишь роспись купола, состоящая из цветочных гирлянд, радиусами спускающихся к барабану).

Острота, лаконизм и выразительность композиции, техническое совершенство, умение сгармонировать картину при исключительной любви к достоверности, мастерство тональной нюансировки при большой сдержанности и монохромности колорита — таковы характерные особенности искусства Суренянца, художественное наследие которого является одной из значительных страниц в истории армянской живописи.

Крупный вклад в армянское искусство внес младший современник Суренянца Е. Татевосян. В 1894 году он закончил Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве. В дипломной работе Татевосяна «Смерть Сисары», написанной на библейский сюжет, можно усмотреть некоторое воздействие картин Суренянца, но для его дальнейшей художественной деятельности это мало характерно. В годы пребывания в училище Татевосян знакомится с В. и Е. Поленовыми; это знакомство, перешедшее затем в дружбу, имело большое значение в становлении творчества молодого художника.

Уже в первые годы самостоятельного творчества Татевосян активно участвует в выставках и скоро становится заметным среди московских художников. В 1898 году, приняв участие в конкурсах, объявленных Московским обществом любителей художеств, за картины «Полуденный обед» (1896) и «Проповедь правоверным» (1897) Татевосян получил две премии [142].

Одним из лучших произведений раннего периода является портрет Р. Суренянц (1891, *илл. 338*), в котором проявилось исключительное живописное дарование художника и который свидетельствует об усвоении им достижений передовой русской живописи. Следует подчеркнуть, что, живя в Москве, вращаясь в кругах русской интеллигенции, Татевосян в то время был тесно связан с родиной. Именно оттуда, из Армении черпает он сюжеты своих картин. К этому периоду творчества Татевосяна относятся картины «На чужбину» (1894), «Поклонение кресту» (1901), «Пастух со стадом» (1895), сюжеты которых, несомненно, были вызваны ностальгией. В картине «На чужбину» с большой эмоциональной силой выражено чувство тоски по родине, проявившееся прежде всего в исключительной экспрессивности пейзажного образа, представляющего старое армянское кладбище; фигуры здесь лишь аккомпанируют пейзажу. Композиция «Поклонение кресту» лаконична: старик крестьянин в искренней вере припал к хачкару; эмоциональная выразительность фигуры очень велика. Настроением проникновенной грусти полна картина «Пастух со стадом». Все три полотна исполнены в живописной манере, характерной для раннего периода творчества Татевосяна: сдержанная цве-

337. Е. Татевосян. Гений и толпа. 1909 г.

товая гамма, тщательность и точность рисунка. С той же проникновенной эмоциональностью исполнена картина «Комитас на берегу Эчмиадзинского пруда» (1893), написанная во время годичного пребывания художника на родине. И здесь большая роль в выявлении содержания принадлежит пейзажу.

В 1901 году Татевосян переезжает в Тбилиси, откуда совершает частые поездки по Армении и ежегодно выезжает за границу.

В тбилисский период художником был создан ряд значительных полотен. При всем различии тем их объединяет определенное отношение к конкретной действительности. Это — «Одна из грез» (1905), «Джан-Гюлум» (1907), «Сонет» (1908), «Гений и толпа» (1909), «Аслан-ага» (1911) и другие. Одна из наиболее значительных работ, отличающихся особой глубиной мысли,— «Гений и толпа» *(илл. 337)*. Образ, созданный Татевосяном, символизирует столкновение двух враждебных сил: художника-творца и не способную понять его толпу. В этой теме, ассоциирующейся с современной Татевосяну действительностью, нашли отражение и личные его переживания. Художественный образ картины воздействует прежде всего лаконизмом, остротой композиции, напряженным колористическим строем. Примечательна сама манера письма отдельными мазками, передающая движение возбужденной толпы. В отличие от драматизма картины «Гений и толпа» другие, перечисленные выше работы имеют лирический характер, свойственный искусству художника в целом.

Особое место в творчестве Татевосяна занимает пейзаж. Крупных картин-пейзажей у него немного: «Арарат из Эчмиадзина» (1894), «Арарат с полями» (1906), «Арагац» (1917). Зато очень много пейзажей-этюдов, которые художник писал в течение всей жизни. Небольшие по формату, различные по теме, они объединяются в совершенную по мастерству серию, представляющую выдающееся явление во всей армянской пейзажной живописи. Сила этих работ Татевосяна в верности и прочувствованности им состояния природы, в удивительном богатстве цветового строя.

Искусство Татевосяна характеризуется широтой творческого диапазона. Работая почти во всех жанрах живописи, он внес в армянское искусство большое разнообразие тем и сюжетов. Занимался мозаикой и фреской. Его искусство было вдохновлено Арменией, ее прошлым и настоящим, ее природой и людьми. Сохраняя национальное своеобразие своего творчества, Татевосян вместе с тем вобрал в него достижения русской и западноевропейской живописи, утвердив высокий уровень армянского искусства.

В отличие от Татевосяна творчество другого выдающегося армянского художника того времени З. Закаряна кругом своих тем не было связано с Арменией. Он жил в Париже, был другом Э. Дега, который высоко ценил его искусство [143]. Писал Закарян исключительно натюрморты. Его работы, хранящиеся в Картинной галерее Армении, такие, как «Натюрморт со сливами», «Натюрморт с персиками» (оба — 1900), отличают простота и ясность композиции, уравновешенность элементов, темный условный колорит, оживляемый небольшими пятнами насыщенных тонов.

Творчество Закаряна — своеобразная страница в армянском изобразительном искусстве рассматриваемого периода. Новизна его не только в обращении к жанру натюрморта, до того лишь эпизодически встречающегося у армянских мастеров, но и в чисто художественных качествах. Богатая валерами живопись, связанная с французским искусством первой половины XIX века, прежде всего с традицией Шардена, высокая культура композиции, интерес к светотени как главному средству пластической выразительности, тонкость цветовых нюансов обеспечивают натюрмортам Закаряна достойное место в истории изобразительного искусства конца XIX века.

338. Е. Татевосян. Портрет Р. Суренянц. 1891 г.

Выдающимся армянским портретистом начала XX века стал С. Агаджанян, открывший после Овнатаняна новую страницу в этом жанре национальной живописи. Образование он получил во Франции, сначала в Марселе, затем, в 1897—1899 годах — в Париже, в

339. С. Агаджанян. Портрет отца. 1900 г.

340. Е. Назарян. Портрет Ованеса Шаламяна. 1897 г.

341. Ф. Терлемезян. Ванское озеро и гора Сипан с острова Ктуц. 1915 г.

академии Жюльена. В 1900 году Агаджанян вернулся на родину в г. Шушу, а с 1904 года обосновался в Нахичевани-на-Дону, где давал уроки рисования в армянской семинарии. К первым зрелым работам художника относится ряд портретов, исполненных еще в Париже. Сразу же по возвращении на родину Агаджанян создает несколько значительных полотен: портреты родителей и «Шушинский пейзаж» (все — 1900), в которых со всей полнотой выявляются характерные стороны его незаурядного дарования. В портретах родителей, и особенно в портрете отца *(илл. 339)*, художник не только раскрывает образ конкретного человека, но и рассказывает об определенной среде и времени, благодаря чему портрет становится изображением типическим. Живопись этой работы, как и других произведений раннего периода, отличается мастерской лепкой объемной формы и темным колоритом. В этом художник придерживается французской традиции середины XIX века. Талант Агаджаняна-живописца ярко проявился в «Шушинском пейзаже», насыщенная благородная гамма которого напоминает лучшие пейзажи художников барбизонской школы.

В последующий, ростовский период в творчестве Агаджаняна появляется тенденция к большей экспрессивности, способ объемной лепки становится более острым и лаконичным, колорит более «цветным». Одна из наиболее интересных работ этого времени — портрет В. Гаспарян (1907) — отличается большой пластической убедительностью построения, сдержанным благородством колорита и привлекает ясностью и чистотой образа. Более экспрессивен портрет С. Экмекчян (1908); сложность психологического состояния под-

342. Х. Тер-Минасян. Пастух со стадом. 1903 г.

черкнута смелой и свободной манерой письма; колористическая гамма мастерски объединена большим пятном красной кофты густого, интенсивного оттенка. Остротой раскрытия психологического образа отличается и автопортрет художника (1909).

Среди предреволюционных работ Агаджаняна следует особо отметить портрет-картину «Думы» (1914), где мастерство художника проявилось в пластическом построении формы, а также в красоте и гармоничности колорита, в котором доминируют вишнево-красные тона, контрастно сопоставленные с темно-зелеными. Высокое живописное мастерство работ Агаджаняна оказало большое влияние на развитие армянского искусства в советский период.

Почти одновременно с Агаджаняном в академии Жюльена в Париже обучался Ф. Терлемезян, до этого (с 1895 до 1899) учившийся в школе Общества поощрения художеств в Петербурге. 1907—1917 годы художник провел в Закавказье; в те же годы посетил Египет, Францию, Италию, Америку, Турцию, причем в 1915 году во время геноцида в Турции принимал активное участие в спасении армянского населения в районе Вана.

Ряд работ — «Гробница Закарэ Спасалара» (1904), «Притвор Санаинского монастыря» (1904), «Лорийский пастух» (1905),— исполненных Терлемезяном во время пребывания в Армении (в Лори), дает представление о раннем периоде его творчества. Здесь художник предстает уже зрелым мастером, свободно владеющим формой и цветом. Исполненные в темном коричневом колорите, усвоенном в годы обучения в академии Жюльена, умело скомпонованные, достоверно написанные, эти работы раскрывают различные грани современной художнику жизни Армении. Особенно выразительна картина «Притвор Санаинского монастыря», отличающаяся монументальностью композиционного построения. В полотне «Лорийский пастух» Терлемезян создал привлекательный образ молодого крестьянина. Остротой решения интересен портретный этюд «За молитвой» (1907), изображающий старика монаха, читающего при свече.

Среди пейзажей Бретани, Нормандии и Парижа, исполненных Терлемезяном в 1908—1910 годах, следует особо отметить «Рабочий квартал в Париже» (1910), в котором с большой силой передано ощущение заброшенности, тоски и одиночества. К последующим годам относится портрет Комитаса (1913) и ряд пейзажей Турецкой Армении, и в частности один из лучших — «Ванское озеро и гора Сипан с острова Ктуц» (1915, *илл. 341*). Работы Терлемезяна привлекают искренней любовью к родине, правдивостью и достоверностью изобразительного языка.

Среди армянских портретистов рассматриваемого периода нельзя обойти имя Е. Назаряна. Художественное образование он получил в Париже; в 90-х годах приехал в Тбилиси, а в 1905 году поселился в Александрополе (ныне Ленинакан). Среди произведений Назаряна наиболее интересны исполненные пастелью — излюбленной техникой художника — портреты Ованеса и Мариам Шаламян (оба — 1897, *илл. 340*). В них

343. А. Арцатбанян. Портрет дочери с тюльпанами. 1915 г.

художник добился большой психологической выразительности. Тонкая и детальная проработка форм, ясность и четкость композиционного построения, сдержанная и мягкая пастельная гамма красок создают впечатляющие художественные образы.

С Закавказьем и Северным Кавказом была связана творческая деятельность трех других армянских живописцев: А. Акопяна, А. Арцатбаняна и В. Гайфеджяна. Первым учителем Акопяна был А. Шамшинян. В 1891—1894 годах художник учится в мюнхенской Академии художеств, но, быть может, не меньшее значение для формирования его дальнейших художественных интересов сыграла Мюнхенская пинакотека с ее богатым собранием живописи. Окончив Академию, Акопян возвратился в Тбилиси. Уже несколько ранних его работ — «Голова рыбака» (1892), «Портрет неизвестной в белой наколке», «Портрет старухи», «Интерьер мастерской художника» (все — 1893) и серия натюрмортов (1901, *илл. 346*), выявляют характерные черты его искусства. Уверенный рисунок, любовь к объемной форме, фактурная осязаемость и монохромная теплая тональность роднят его живопись с классическим фламандским искусством. В ряде последующих работ мастера, таких, как «Пахота на склонах Арагаца», «По Куре родной» (обе — 1910), «Пастух с отарой овец» (1915), его живописная манера не меняется.

А. Арцатбанян в 1894 году поступил в московское Училище живописи, ваяния и зодчества (последний год провел в классе В. Серова и К. Коровина). В 1900 году, окончив училище с золотой медалью, возвратился на родину, в Нахичевань-на-Дону, где и остался до конца жизни.

Наследие Арцатбаняна невелико. В основном это небольшие холсты, написанные широко и быстро. В его живописи ясно чувствуются уроки Серова и Коровина: обобщенная манера письма, реальность в передаче благородных серых и серебристых тонов, нередко оживляемых яркими пятнами красок. В картине «У больного ребенка» (1900) и в ряде эскизов, в портретах и пейзажах выявилась колористическая одаренность живописца. Художник прекрасно ощущает свет, воспроизводит световоздушное пространство. Мастерски написанным портретам Ложкиной (год неизвестен), В. Чаталбашян (1911) и дочери с тюльпанами (1915, *илл. 343*) свойственны мягкая лиричность и поэтичность. Особенно привлекает портрет дочери, отличающийся непосредственностью, живостью и приятной гаммой насыщенных красок. Следует особо отметить тонкую и прочувствованную по настроению картину «В лучший мир» и несколько эскизов картины «Пожар в армянской деревне» (1915), навеянных событиями в Турецкой Армении.

В. Гайфеджян обучался в начале 1900-х годов в московском Училище живописи, ваяния и зодчества. Затем он поступил на юридический факультет Московского университета и, вернувшись на родину в Ахалцих, наряду с живописью занимался юридической практикой.

Уже в ранних работах Гайфеджяна проявились наиболее характерные черты его творчества: тонкий вкус, декоративность, колористический дар. Обычно небольшого размера, полотна изображают чаще всего сцены пейзажно-жанрового характера. Художник стремится передать общую атмосферу, настроение, которое выявляется прежде всего средствами колорита. В этом смысле характерны картины: «После бала» (1912), «Каре» (1914), «Сумерки» (1915), «Маскарад» (1916), «Сирень» (1917, *илл. 344*). Другая группа работ — композиции-миниатюры имеют чисто декоративный характер, отличаются смелым обобщением форм — «Маскарад», «В саду», «Цветовая композиция с тремя фигурами» (все — 1910).

Некоторые живописцы-армяне, получив образование в России, тесно связали свое творчество с русским изобразительным искусством. М. Аладжалов по окончании Училища живописи, ваяния и зодчества обосновался в Москве, принимал участие в выставках «Мира искусства» и Союза русских художников. Творчество его развивалось в русле русского реалистического пейзажа конца XIX — начала XX века. Живопись Аладжалова, во многом близкая искусству художников круга Левитана, характеризуется широкой, обобщенной манерой письма, сдержанным колоритом, тягой к

344. В. Гайфеджян. Сирень. 1917 г.

345. Г. Якулов. Петухи. 1907 г.

изображению скромных мотивов среднерусской полосы, иногда оживленных фигурами людей и животных.

Х. Тер-Минасян закончил петербургскую Академию художеств по классу И. Репина [144]. Сохранилось всего два произведения художника: натюрморт, состоящий из церковной утвари, и картина «Пастух со стадом» *(илл. 342)*, дающие представление о незаурядном даровании и мастерстве художника. Живопись его отличается смелой и широкой манерой письма. Плотным пастозным красочным мазком мастер выразительно лепит объемную форму, осязаемо передавая материальность изображаемого.

Самой крупной фигурой, вписавшей яркую страницу в русское и армянское искусство, был М. Сарьян. С 1897 по 1904 год он обучался в московском Училище живописи, ваяния и зодчества (в последний год работал в мастерской В. Серова и К. Коровина). Еще в студенческие годы совершил первую поездку по Армении, которая произвела на него сильное впечатление. В 1910—1913 годах Сарьян посетил Константинополь, Египет, Иран и собирался поехать в Индию, но начало первой мировой войны помешало этому; в 1915—1918 годах он жил в Тбилиси.

Первые самостоятельные работы Сарьяна были связаны с увлечением символизмом, а также творчеством В. Борисова-Мусатова и М. Врубеля. Но уже в таких картинах, как «Сказка» (1904), «Любовь», «Озеро фей» (обе — 1906), при всей их условности, проявляется характерная черта сарьяновского искусства — его пристальный интерес к реальному миру. В работах следующего, «восточного» периода Сарьяну удалось еще полнее раскрыть и выявить свою художественную индивидуальность. И в этом ему помогла встреча с Востоком, мотивы и образы которого были внутренне близки художнику.

В произведениях Сарьяна Восток предстал в непривычном аспекте. Поражали необычность раскрытия образа природы, смелость и свобода ее интерпретации, контрасты чистых и звучных красок, лаконичность форм, беспокойная и динамичная ритмика построения, объединяющая фигуры людей и деревья, сообщающая им внутреннее движение. Искусство Сарьяна, возникшее на русской художественной традиции, впитало в себя и достижения французского искусства конца XIX — начала XX века. Но все это он использовал, чтобы создать свой собственный мир живописи, со своими неповторимыми образами, ритмом форм и колоритом.

Так, в одной из лучших работ этого периода «Улица в Константинополе» (1910) Сарьяну удалось контрастом трех основных тонов — синего, оранжевого и черного — передать атмосферу улицы восточного города, дремотный зной полудня, впечатление ослепительного южного солнца, медлительный ритм жизни. Другая картина — «Ночь. Египет» *(илл. 348)*, исполненная в холодных тонах, без контрастных цветовых сопоставлений, как бы вобрала в гармонии своей сине-голубой тональности все очарование южной ночи.

Натюрморты Сарьяна этого периода при особой звучности чистых локальных тонов и предельной простоте, лаконичности форм несут в себе острое чувство реальности. Россыпь простых полевых цветов, разбросанных в торопливом ритме, предстает в таких работах, как «Цветы с Чамлыча» (1910) или «Цветы в Калаки» (1914) в виде красочного ковра, радостного и беспокойного. Вместе с тем изысканность колористических сопоставлений и гармония форм в натюрмортах, составленных из обыденных предметов, фруктов и овощей, превращают эти, казалось бы, прозаические мотивы в красочные живописные образы *(илл. 347)*.

Меткость сарьяновского глаза, острота вйдения находят свое выражение в портретной живописи. В портретах Г. Левоняна (1912), И. Манташева (1915), И. Щукина, в автопортрете (оба — 1909) при скупости выразительных средств и необычности колористических решений художник передает неповторимые индивидуальные черты каждой модели.

Красочный мир художественных образов Сарьяна внес новую струю в армянское и русское искусство. Несмотря на то что в эти годы Сарьян не жил в Армении, в характере восприятия мира, в эмоциональной насыщенности и напряженной ритмике его ранних работ уже явственны черты, роднящие его живопись с национальными традициями армянского искусства.

Особое место в истории армянского и русского искусства начала XX века занял Г. Якулов. В 1900 году он поступил в Училище живописи, ваяния и зодчества, где провел лишь два года. В 1902—1903 годах отбывал воинскую повинность на Кавказе и на Дальнем Востоке. В 1910 году ездил в Италию, а в 1913 — в Париж, где, в частности, общался с Р. Делоне, теоретические взгляды которого на искусство во многом совпали с его собственными.

Еще в годы службы в армии Якулов много работает, наблюдая природу различных мест и размышляя о национальной специфике искусства, но началом его зрелой творческой деятельности надо считать картину «Скачки» (1905), экспонированную на выставке Московского товарищества художников и купленную затем Третьяковской галереей. Главное, что интересует Якулова в этой работе,— передача движения, «вихревого (барочного), с китайской линеарной графичностью». В 1907 году в Москве на выставке «Венок»

346. А. Акопян. Овощи. 1901 г.

Якулов представил ряд декоративных и графических работ, нашедших положительный отклик, в частности у В. Серова[145]. К тому же времени относятся такие работы Якулова, как «Петухи» *(илл. 345)*, «Арабская симфония», «Женский портрет». Яркое цветовое решение, декоративная выразительность позволили художнику назвать их декоративно-символическими. В произведениях этого периода проявилось стремление Якулова использовать традиции восточного искусства, от которых он позднее отходит.

Следующий период характеризуется поворотом к станковым формам живописи. В картине «Городской пейзаж с лошадью» (1910) чувствуется увлечение художника объемом и пространственным построением; в колорите усиливается нюансировка. Тенденция к трехмерности выявилась в картинах «Скачки» (1911), «Бой» (1912) и других.

Наиболее значительной работой последних предреволюционных лет следует считать «Монте-Карло» (1913), где проявились лучшие качества Якулова-станковиста. Сохраняя декоративную выразительность ранних работ, Якулов разрабатывает здесь более сложную живописную систему. Хотя картина построена на сочетании двух цветовых соотношений — золотисто-красных и зеленых,— художник достигает в ней большого колористического богатства. Отчетливо сказалась в «Монте-Карло» и сатирическая направленность искусства художника — гротескность лиц и фигур, хорошо читаемых благодаря тщательному исполнению картины во всех деталях. Большое мастерство и колористический дар, острота и своеобразие художественного языка Якулова обогатили новой гранью армянскую живопись начала века.

Крупнейший армянский график Э. Шаин окончил академию Жюльена. Вся последующая жизнь и деятельность художника проходят в Париже и связаны с ним. Здесь, на парижских улицах и бульварах Шаин наблюдает жизнь большого города с его многоликой толпой. Работая в технике офорта, он воплощает полученные впечатления в яркие художественные образы. Это — веселящийся, беспечный Париж полусвета, богемы, нарядных праздных женщин и круг отверженных, обездоленных пасынков капиталистического города. В изображении этих двух миров у художника нет намеренного желания бичевать пороки общества. В то же время реализм его искусства — не сухая протокольная передача увиденного, а живое, одухотворенное претворение наблюденного.

К числу интересных композиций раннего периода относятся «Нищая» (1900), «Тряпичница» (1901,

347. М. Сарьян. Персидский натюрморт. 1913 г.

илл. 351), «Безработный», «Старый каменщик» (обе — 1903), «Матрасницы» (1907) и другие. Уже в них можно заметить, что одним из главных изобразительных средств искусства Шаина является острый и точный рисунок, которым художник пользуется для выявления основного в характере изображаемого. В ряде других сюжетных композиций, таких, как «Сен-Северен», «Обезьяны» (обе — 1906), «На земляных работах» (1907), ясно прослеживается интерес художника к светотени — важнейшему художественному средству его офортов. Именно светотенью, ее тончайшими переходами он организует композицию.

Поэтический аспект творчества Шаина наиболее заметно сказался в его пейзажных работах «Сена у Курбевуа» (1906), «Собор Парижской богоматери» (1910), «Домик у плотины» (1915) и других. В них проявилось увлечение художника эффектами освещения, световоздушной средой; однако он никогда не теряет чувства объемной формы и пространственной определенности изображаемого.

Мастерство Шаина выявилось и в его портретах, которым свойственны острая характеристика, пластическая выразительность рисунка, светотеневая моделировка, направленные на выявление образа, всегда убедительного: «Луиза Франс», портрет артиста Лерана в пьесе Эж. Сю «Вечный жид» (оба — 1903), «Лили» (1906) и другие. Сочетая в одном и том же эстампе различные виды офорта — травление, сухую иглу, акватинту,— мастер достигает большой гибкости и совершенства техники.

Хотя вся жизнь Шаина прошла во Франции, однако он, подобно целому ряду других армянских мастеров,

348. М. Сарьян. Ночь. Египет. 1911 г.

живших на чужбине, не порывал связи с Арменией, со своим народом. Ярко проявилось патриотическое чувство Шаина в том, что он передал лучшую часть своего художественного наследия Государственной картинной галерее Армении.

Среди армянских скульпторов начала XX века можно назвать только два имени: А. Тер-Марукян и А. Гюрджян. Тер-Марукян получил художественное образование в Париже, в академии Жюльена. В начале 1900-х годов вернулся в Ереван. Среди произведений скульптора — ряд портретных бюстов: известного ученого-арменица Г. Алишана (1903), надгробный бюст Е. Таиряна (бронза, 1903), католикоса Хримяна (1905—1906). Наиболее значительная работа Тер-Марукяна — отлитая в бронзе фигура для памятника Хачатуру Абовяну.

Осуществление этой задачи, для выполнения которой Тер-Марукян поехал в Париж, было долгим, мучительным и отняло у скульптора много сил. Фигура была закончена в 1913 году, но лишь в советское время, уже после смерти скульптора, монумент Абовяна был установлен в Ереване, а позже перенесен в город Канакер, к Дому-музею писателя. Памятник Абовяну исполнен мастерски, с умело организованной пространственной и пластической композицией, однако ему не хватает некоторой остроты и динамизма, которые могли бы полнее раскрыть драматический образ великого армянского писателя.

В начале 1900-х годов, живя в Москве, А. Гюрджян познакомился с П. Трубецким, который разрешил юноше работать в его мастерской и давал ряд советов в области скульптуры. В 1906 году Гюрджян едет во Францию и спустя год поступает в академию Жюльена, после окончания которой и вплоть до начала первой мировой войны работает в Париже, а в 1914 году возвращается в Москву. Уже в одном из первых самостоятельных произведений — женский торс (гипс, 1908—1909) — молодой скульптор демонстрирует незаурядное профессиональное мастерство. Среди значительных работ раннего периода следует отметить два барельефа: «Пахота» (бронза, 1910), «Армянские крестьянки» (гипс, 1910) и небольшую скульптуру «Бегство» (гипс, 1912). Здесь Гюрджян предстает зрелым мастером, свободно владеющим приемами пластиче-

349. А. Гюрджян. Портрет И. Добровейна. 1912—1913 гг.

ского построения; в смелой живописной моделировке формы чувствуется влияние школы Родена.

Линия развития портретного жанра в раннем творчестве Гюрджяна была двоякой: с одной стороны, это портреты, исполненные с тщательной моделировкой объемной формы и непосредственностью построения портретного образа. С другой — необычные пластические поиски, в ходе которых скульптор часто прибегал к преувеличениям, условной экспрессии пластической формы.

К первой группе относятся такие портреты, как М. Ширванзаде (1910), И. Добровейна (1912—1913, *илл. 349*), Л. Толстого (1911, 1913), И. Сургучева (1912); ко второй — портреты Ф. Шаляпина (гипс, 1916), Л. Бетховена (гипс, 1916) и другие. Есть также ряд работ, занимающих как бы промежуточное положение между этими двумя группами: портреты М. Горького (бронза, 1914), С. Рахманинова (бронза, 1916) и другие. Их острая портретная характеристика основана на точной и смелой лепке, служащей задаче выявления конкретного образа. Гюрджян — первый армянский скульптор, творчество которого встало на уровень достижений современной мастеру европейской скульптуры.

Кроме живописцев, графиков и скульпторов, упомянутых выше, следует назвать еще ряд имен художников-армян, которые работали в Западной Европе, а также в США. Не имея возможности охарактеризовать творчество каждого из них в отдельности, отметим, что на их искусстве сказались художественные тенденции и течения окружающей их среды. Так, например, К. Адамян и А. Шабанян, работавшие во Франции, примыкали к импрессионизму. Завоевания импрессионизма были не чужды В. Махохяну (Франция). Произведения А. Тирида (США), С. Хачатряна (Франция) и О. Пушмана (США) тяготеют к классической традиции *(илл. 350)*. К тому же направлению надо отнести и работы А. Фетваджяна, ряд лет жившего в Армении и оставившего серию акварельных пейзажей древней армянской столицы Ани и картину «Восточная почта» (1892).

Лишь после Великой Октябрьской социалистической революции для художников-армян, разбросанных по всему миру, открылась возможность возвращения на родину и деятельного участия в создании ее социалистической художественной культуры.

Декоративно-прикладное искусство Армении во второй половине XIX — начале XX века в целом мало отличалось от предыдущего периода. Художественные традиции, которые существовали в искусстве первой половины XIX века (см. т. 5), сохранялись и в рассматриваемое время. Следует отметить, однако, что в текстильном и керамическом производствах русская и западная дешевая фабричная продукция начинает постепенно вытеснять местную ручную.

350. О. Пушман. Натюрморт с восточными предметами. Начало XX в.

Как и в предыдущий период, армянские ворсовые ковры и безворсовые каперты в подавляющем большинстве — орнаментальны. Для них характерны четкое композиционное членение, довольно крупный рисунок геометрических, стилизованных растительных и зооморфных форм, насыщенный тон *(илл. 353)*. Наряду с самыми распространенными орнаментальными типами встречаются сюжетные ковры. Наиболее интересен по художественным особенностям ковер из Шуши (Нагорный Карабах) 1913 года с изображением архангела и двух молящихся с поднятыми руками. По мотиву и его трактовке ковер восходит к эпохе средневековья. Каперты, пожалуй, менее разнообразны по типам и более традиционны. Но даже сходные по орнаменту и конструкции, не повторяют друг друга в подборе цветов, в чем чаще всего и выявляется индивидуальность мастерицы.

Помимо тканых ковров, в конце XIX — начале XX века распространяются коврики, составленные из отдельных кусочков сукна (своеобразная мозаика), а также исполненные в технике аппликации.

Характерной чертой армянского народного быта XIX — начала XX века остается художественное оформление утилитарных предметов: мужского и женского костюма, посуды и разнообразных бытовых изделий из металла, керамики и дерева. Во всех произведениях прикладного искусства привлекает органичный сплав утилитарного и художественного начал.

В народном костюме по-прежнему важную декоративную роль играет вышивка. Она покрывает и повседневную и нарядную одежду: стилизованные растительные орнаменты, шитые золотом, серебром, а иногда и жемчугом, подчас заполняют все поле жакета или жилета, обрамляют подол платья и передника. Вышивкой покрывались мужские рубахи и шаровары, шапочки, носки, чулки, рукавицы, домашняя обувь; вышивкой и кружевом украшались женские головные уборы. Кружева и вышивка были не только деталью костюма; сохранились вышитые скатерти, занавеси, покрывала, кружевные салфетки *(илл. 352)*, накидки, платки. Их отличают высокий технический уровень исполнения, тонкое мастерство, богатство приемов и орнаментики.

При исполнении кружев ажурное плетение нередко сопровождают плотным, подчас имеющим рельефную фактуру. Иногда в орнаментику вышивок и кружев проникают и западные мотивы, сочетающиеся с местными, традиционными.

Оригинальна банная обувь, как правило, деревянная, с резным орнаментом. По форме она не повторяет кожаную: материал — дерево — подсказывал иную конструкцию и характер орнамента. В Государственном историческом музее Армении хранится редкий образец банной обуви, сделанной из серебра и украшенной ажурным филигранным орнаментом.

Армянское ювелирное искусство во второй половине XIX — начале XX века сохраняет высокий художественный уровень. Его главными центрами продолжали оставаться Ахалцих, Ереван, Александрополь, Ван, Шуша, Тбилиси, Константинополь, Тавриз. Как и в первой половине XIX века, ювелиры работали в различных техниках: чеканки, филиграни, черни, гравировки, травления, инкрустации, эмали. Следует отметить, что в каждом районе существовал специфический

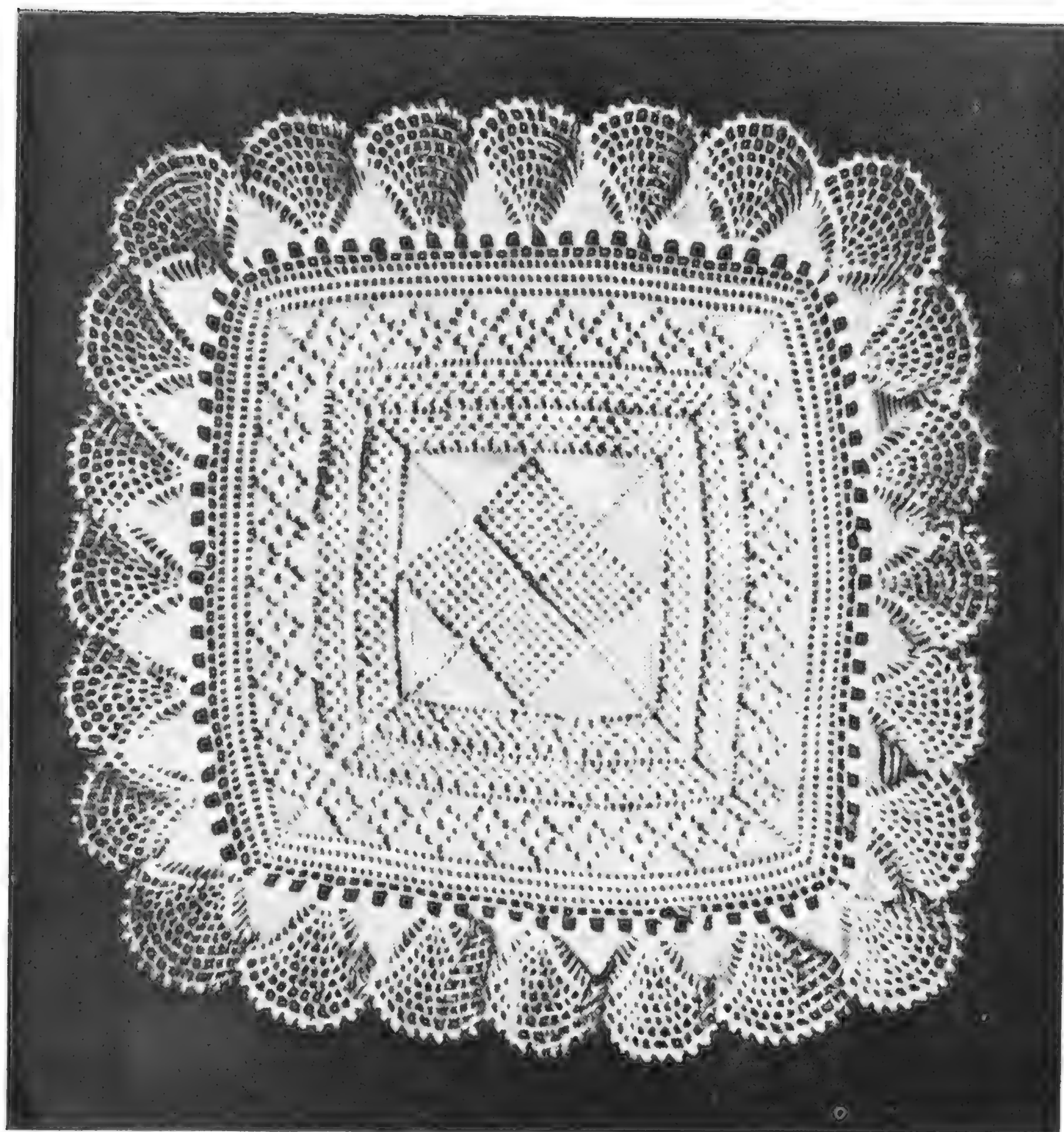
351. Э. Шаин. Тряпичница. 1901 г.

вид ювелирного искусства. Так, например, в Александрополе изготовлялся особый тип широких женских браслетов, так называемых халхалов, украшенных орнаментом в виде полос или плетенок. В Карабахе получила развитие поливная эмаль; известно имя одного из мастеров — Бадама, работавшего в начале XX века в Тбилиси.

Еще полностью сохраняет свое значение металлическая посуда, имеющая в этот период широкое распространение и многообразное применение. Производство керамической посуды несколько сократилось, но по-прежнему удерживало высокий технический и художественный уровень.

По мере включения Восточной Армении в орбиту капиталистического развития растет строительство городов. Главным административным и торгово-ремесленным центром страны по-прежнему был Ереван, благоустраивались города Александрополь, Карс, Новый Баязет (ныне Камо), Горис и другие поселения.

Обогащались местные древние строительные традиции. Фасады монументальных зданий выполнялись, как правило, из чисто отесанных камней с характерным для армянского зодчества высоким качеством кладки. Новшеством явилось широкое применение цемента, железобетона, изделий из металла, что облегча-



352. Кружевная салфетка. Конец XIX — начало XX в.

ло и ускоряло строительство; расширились также возможности творческой деятельности зодчих. Громоздкие своды уступили место плоским большепролетным перекрытиям. Открытые легкие металлические конструкции придавали новые художественные качества большим по площади помещениям (городской театр и банк в Ереване). Вместо возводившихся даже в середине XIX века каменных мостов (в Новом Баязете, 1866) стали строить мосты с деревянными и металлическими фермами (железнодорожный мост близ станции Шагали, нач. XX в.).

Застройка городов производилась в соответствии со специально составленными планами. В Ереване вскоре после открытия главной, Астафьевской (ныне Абовяна) улицы параллельно и перпендикулярно ей прокладывались другие. Быстрое увеличение населения городов, например Еревана (с 1880 по 1912 г. почти в три раза), привело к застройке территорий, занятых в прошлом садами. Городские границы четко спланированного в 30-х годах XIX века Александрополя уже в 1868 и 1872 годах были значительно расширены. Геометрическую схему планировки получили во второй половине века новые районы Гориса и Нового Баязета.

Темпы роста городов значительно усилились в связи со строительством дорог, сперва шоссейных, а в первых годах XX века — железных (Тбилиси — Ереван — Джульфа и Александрополь — Карс). Новшеством благоустройства, в частности Еревана, было проведение в начале XX века электричества, конной железной дороги, водопровода и телефона. Планировались также городские парки в Ереване, Александрополе, Карсе.

Городская застройка осуществлялась в соответствии с требованиями генеральных планов. Необходимость экономного расходования земельных фондов определяла скученное расположение зданий, сооружаемых в центре и на главных улицах по красным линиям. Дома ставились вплотную друг к другу, что создавало сплошную застройку кварталов по периметру.

Развитие капиталистических отношений на рубеже XIX—XX веков породило новые типы зданий, возводившихся в основном в центральной части города по проектам, утверждавшимся городским управлением. Внешний облик таких общественно-административных, школьно-просветительных, зрелищных, лечебных и иных зданий в определенной степени отражал их назначение.

Вместо караван-сараев строились небольшие европейского типа гостиницы. Торговые операции производили в специализированных магазинах и на рыночных площадях. В виде исключения возводились гостиные дворы (например, в Александрополе и Горисе; оба — конца XIX в.), имевшие внутренние дворы и торговые помещения, размещенные по внешнему периметру здания.

Авторами и строителями новых сооружений в большинстве случаев выступали специалисты, получившие образование в России. Губернскому архитектору В. Симонсону, гражданскому инженеру В. Мирзоеву, городскому технику Б. Меграбову принадлежат проекты капитальных по тому времени административных и общественных сооружений Еревана. Среди них Государственный банк (1890—1891) на Каравансарайской (ныне Тер-Габриеляна) и Губернское правление на Губернской (сейчас Алавердяна) улицах, а также здание Казенной палаты и Казначейства на площади Панахана (ныне Азизбекова), оконченное в 1902 году. Они выполнены из чисто отесанного черного туфа, фасады украшены рустами, оконные и дверные проемы — профилированными наличниками и порталами. Большие по высоте и значительные по выносу карнизы имеют кронштейны и модульоны.

В здании Казенной палаты и Казначейства средняя, выступающая часть главного фасада акцентирована портиком на двух рустованных колоннах с тосканскими капителями. Верхний же этаж среднего ризалита украшен парными, а боковых — одиночными каннелированными пилястрами с ионическими капителями, применявшимися на территории Армянского нагорья еще в древнейшие времена. Своеобразен высокий, барочной формы разорванный фронтон с рельефом в центре. Здание Государственного банка, а также дом губернатора более строги в декорировке фасадов. Четкие линии рустов прорезаны ритмично расположенными окнами; художественную выразительность повышают висячие балконы с ограждениями из металлических решеток сложного рисунка и крупнопрофилированные карнизы на кронштейнах *(илл. 357)*.

Мужская гимназия (архитектор В. Симонсон, 1911—1915) на Астафьевской улице выразительна четкостью планировки и объемных масс здания, протяженность которых усилена простыми тягами и венчающими карнизами.

Жилая застройка Еревана, Александрополя, Карса, Эчмиадзина и других поселений состояла из одно-двух-

353. Ковер армянский, XIX в.

354. Резной балкон жилого дома. Конец XIX в. Ереван

этажных домов в две-четыре комнаты. Постепенное увеличение числа жилых и подсобных помещений изменило к началу XX века планировку жилого дома, возводившегося на ограниченных по площади участках. Размещение комнат в два ряда по глубине корпуса обогатило композиционные возможности планировки дома. Анфиладно расположенные парадные помещения, связанные с улицей большими, образующими ритмический ряд окнами, ликвидировали традиционную изолированность жилища горожанина от внешнего мира.

Среди городских жилых домов следует выделить дома торговцев и ремесленников и дома садоводов. Первые, в большинстве случаев строившиеся в оживленных частях города, имели два этажа. Внизу находилось торговое помещение или мастерская, иногда в сочетании с жилыми комнатами; вверху располагалось жилище, состоящее из нескольких комнат, с обслуживающими помещениями. Дома садоводов, кроме того, обязательно имели высокий полуподвал для хранения продуктов садоводства, расположенный под всем домом *(илл. 356)*.

В конце XIX века возводились также одноэтажные, реже двухэтажные многоквартирные дома для чиновников и служащих частных фирм.

Значительные изменения наблюдаются и во внешнем облике городского жилища. Происходит своеобразное соединение национальных художественных деталей с элементами русской архитектуры. Основное внимание уделяется наиболее эффектной части здания — уличному фасаду, который облицовывается обожженным кирпичом или чисто тесанным туфом. Как и в монументальных сооружениях того времени, в качестве декоративного убранства начинают применять пилястры, оконные и дверные обрамления, профилированные тяги, пояски, карнизы с небольшим выносом, которые в значительной степени художественно обогатили внешний облик армянского жилища. Вместе с тем в кирпичных зданиях поверхности стен украшались распространенной еще со времен иранского владычества узорной кладкой «в елочку» или геометрическим рисунком. В возведенных из туфа сооружениях также нашли отражение как местные традиции резьбы и кладки камня, так и влияние русского классицизма.

Повышенное внимание уделялось деревянным уличным балконам второго этажа *(илл. 354)*. Небольшие по площади, они имели не столько практическое, сколько декоративное значение, свидетельствуя о незаурядном искусстве резьбы по дереву народных мастеров. Резьбой геометрического и растительного узора покрывали карнизы, фронтоны, перила; колонны делались гранеными, иногда с каннелюрами. В отличие от традиционной «глухой» резьбы по дереву резьба балконов отличается ажурностью; тонкие доски их ограждений, тимпаны арочек и сложные карнизы пропилены насквозь — прием, широко распространенный в русском деревянном зодчестве.

Большое внимание уделялось архитектурному решению въезда во двор, служившего нередко единственным входом в городскую усадьбу. Часто такие въезды располагались в корпусе дома, и связь двора с улицей осуществлялась через сводчатый коридор, над которым возвышались помещения второго этажа.

Культовое зодчество в рассматриваемый период не играло главенствующей роли в архитектуре Восточной Армении. Восстанавливались разрушенные церкви и возводились новые — небольшие сводчатые (например, часовни в селениях Кулали и Сарухан) и крупные. Таковы церкви в Новом Баязете — Аствацацин (архитектор Н. Мирзоев (Мирзоян), конец XIX в., в Александрополе — Знамения (1858—1870), Аствацацин (1880—1883), Аменапркич (1859—1873). Последняя, выполненная по типу крестово-купольного храма, скопирована с кафедрального собора 989—1001 годов в Ани.

Строились и небольшие купольные храмы типа церкви «Холм чести» в Александрополе и трехнефные базилики с двускатными покрытиями (церкви в Маралике, XIX в., и в Ереване — Григория на ул. Назаровской, ныне Амиряна, нач. XX в.). Вместо отдельно стоящей колокольни нередко возводили деревянную или многоколонную каменную звонницу, которую помещали на кровле церкви или примыкающего к ней сооружения. Исключение составляет церковь Месропа Маштоца

(1879) в Ошакане, имеющая высокую круглую в плане колокольню, пристроенную в 1884 году с востока к алтарной апсиде *(илл. 355)*. Колокольня придала оригинальность объемно-пространственной форме сооружения и стала доминантой в окружающей застройке.

Практиковались своеобразные притворы в виде удлиненных трехнефных помещений с деревянными опорами и двускатной кровлей, значительно расширявшие площадь молитвенного зала. Они пристраивались с запада к небольшим древним купольным церквам (Кармравор и Марине в Аштараке, Аствацацин в Егварде и др.). Получался как бы новый тип культового здания, в котором раннее сооружение служило расширенной алтарной частью.

Из русских храмов Еревана, Александрополя и Гориса, отличавшихся от армянских своими объемно-пространственными формами и художественным убранством, заслуживает внимания Никольский собор на центральной площади (сейчас площадь имени С. Шаумяна) в Ереване, на которой устраивались военные парады. Собор, в основу композиции которого, видимо, был положен проект ериванской Покровской церкви 1839 года, возведен в конце XIX века (начат В. Мирзоевым, окончен И. Киткиным) из красного и черного туфа в формах русского классицизма. Это четырехстолпное на высоком подклете пятиглавое здание, завершенное арочками по обводу верхнего горизонтального карниза.

Должное внимание отводилось сельскохозяйственным сооружениям (винодельням, маслобойням, водяным мельницам), оснащавшимся более усовершенствованными механизмами. Наряду с ними возводились и промышленные предприятия, такие, как чугунолитейные, винно-коньячные, пивоваренные и консервные заводы, хлопкоочистительные и деревообделочные фабрики, механические мастерские, кожевенные и различные другие предприятия, оборудованные в соответствии с существовавшим уровнем развития техники.

Сохранявшийся долгое время традиционный облик армянской деревни составлял резкий контраст с городом. Только с улучшением грунтовых и проведением шоссейных дорог, облегчивших связь между поселениями, новая культура стала проникать в быт армянского крестьянства. Влияние на изменение облика армянских селений оказали русские деревни, основанные в Восточной Армении в середине XIX века. По их примеру в планировке армянских селений получала преобладание линейная застройка вдоль магистрали.

К концу XIX — началу XX века стал изменяться и традиционный тип армянского народного жилища — глухатун: кроме светодымового отверстия в перекрытии, в стенах стали устраивать обычные окна, пристраивались комнаты-спальни, что значительно изменило внешний облик народного жилища. В скором времени армянские крестьяне стали селиться в жилых домах, возводимых наподобие домов русских переселенцев. Пример этому — дом М. Михаянца в селе Норадуз на берегу озера Севан, возведенный в конце века. В отличие от заглубленного в грунт традиционного жилища он приподнят над землей. Светлые жилые помещения, расположенные над пониженным служебным этажом, выходят на просторный балкон, огражденный перилами с точеными балясинами. Поддерживающие перекрытие столбы завершаются декоративными капителями-подбалками, украшенными, как уличные балконы городских домов, ажурной орнаментальной резьбой.

355. Церковь Месропа Маштоца. 1879 г. Колокольня — 1884 г. Ошакан

В конце XIX — начале XX века много талантливой армянской молодежи получило архитектурное образование в Академии художеств, в Институте гражданских инженеров в Петербурге и в Строгановском художественно-промышленном училище в Москве. В условиях того времени многие из них, не имея возможности применить свои знания в Армении, работали в Москве, Баку и других городах. Еще до революции стали известны имена А. Таманяна (Таманова), Н. Буниатова, Г. Тер-Микелова и других, ставших впоследствии крупными советскими архитекторами.

Таманян, окончивший Академию художеств в 1904 году, в своих ранних постройках разрабатывал принципы классицизма. Он спроектировал и построил дом В. П. Кочубея в Царском Селе (ныне г. Пушкин; 1911—1912), показательную выставку в Ярославле (1913), комплекс туберкулезного санатория в Кратове и занявший прочное место в истории архитектуры Москвы доходный дом С. Щербатова на Новинском бульваре (см. гл. «Русское искусство», стр. 182). Воспитан-

356. Одноэтажный дом с полуподвалом. Вторая половина XIX в. Ереван

ник Академии художеств Н. Буниатов первоначально работал как архитектор в Москве, занимаясь также изучением памятников древнего зодчества.

Тер-Микелов окончил Институт гражданских инженеров в 1899 году. Его творчество, испытавшее влияние Ф. Шехтеля и Ф. Лидваля, развивалось в русле стиля модерн с эклектическим использованием классицистических форм, своеобразно интерпретированной готики и восточномавританских мотивов. Тер-Микелов построил в Баку и Тбилиси много значительных для своего времени, оригинальных по архитектурным формам и решению интерьеров жилых и общественного назначения зданий (см. гл. «Искусство Азербайджана», стр. 388 и «Искусство Грузии», стр. 352). Интересна также сооруженная им в 1905 году в Ялте армянская церковь, купол которой внутри расписал В. Суренянц. Интерьер церкви создан под влиянием архитектуры древнего храма Рипсиме в Эчмиадзине, а декоративные детали напоминают об армянском зодчестве зрелого средневековья.

В Баку работали В. Саркисов и Н. Баев, как и Тер-Микелов, воспитанники Института гражданских инженеров в Петербурге. Саркисов является автором здания мужской гимназии и семиэтажного жилого дома М. Мирзабекяна; крупнейшая постройка Баева — театр бр. Маиловых (см. гл. «Искусство Азербайджана», стр. 390). Значительный рост армянского населения в Баку потребовал возведения нескольких церквей, среди которых в формах традиционного армянского зодчества выполнены церковь Аствацацин (архитектор О. Качазнуни) и собор Григория на Парапете (ныне площадь К. Маркса), построенный в 1870 году.

В Тбилиси активно работал Х. Тер-Саркисов (Саркисянц-Сатунц), также окончивший Институт гражданских инженеров. Ему принадлежат оригинальные по планировке и объемно-пространственному решению здание бывшей Канцелярии наместника и ряд других общественных и жилых домов. Армянская духовная семинария Нерсесяна в Тбилиси, построенная архитекторами П. Зурабовым (Зурабяном) и М. Неприн-

357. Дом губернатора на Губернской улице (ныне административное здание). Начало XX в. Ереван

цевым в 1909—1911 годах, отличается удачным расположением компактно спланированных групп помещений и использованием художественных элементов средневековой армянской архитектуры.

В Армавире, Кизляре, Моздоке, Пятигорске, Ставрополе и других городах Северного Кавказа для армян возводились церкви иногда в архитектурных формах памятников Армении прошлых веков. Такова своеобразная крестово-купольная церковь Аствацацин (1860) в Дербенте с пристроенной к ней в 1880 году трехъярусной вышкой-колокольней, завершенной восьмистолпной ротондой.

В Нахичевани-на-Дону (ныне Пролетарский район города Ростова-на-Дону) заслуживает внимания церковь Карапета (1875—1881), построенная в армянских традиционных формах. Это зально-сводчатое сооружение, увенчанное куполом с коническим верхом. Одновременно возведенные жилые и подсобные сооружения своим расположением и объемами подчеркивают доминирующее значение церкви.

Из культовых зданий, созданных армянами в Крыму во второй половине XIX — начале XX века, кроме названной выше церкви в Ялте, следует упомянуть церковь Георгия в Феодосии, отличавшуюся сильно вытянутым шатровым покрытием.

Достойны внимания некоторые армянские мемориальные памятники в Москве и Петербурге. Оригинально надгробие Д. Мелик-Беглярова (1913) на Ваганьковском кладбище в Москве, исполненное в виде хачкара — вертикальной плиты с изображением креста, украшенного, как и окружающая его глухая ограда, высеченным в камне мелким узором. В Петербурге на армянском кладбище Васильевского острова интересна квадратная в плане часовня с куполом в виде многоколонной ротонды, характерной для колоколен Армении. Орнаментальное убранство сооружения отличается обилием растительно-геометрической резьбы и изображениями павлинов, заимствованными из армянских миниатюр и хачкаров. Зодчие-армяне строили и за рубежом.

Армянское зодчество второй половины XIX — начала XX века отличается от строительных традиций предшествующих времен архитектурно-художественными особенностями, сформировавшимися под непосредственным влиянием русской и мировой архитектуры рассматриваемого времени.

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Вторая половина XIX — начало XX века занимают особо важное место в развитии азербайджанской культуры и искусства. Включение Азербайджана в систему общероссийской экономики разрушало былую замкнутость отдельных его районов, способствуя возникновению новых и развитию существовавших отраслей промышленного производства и сельского хозяйства. Продолжавшееся упрочение и расширение связей материальной и духовной культуры народа с прогрессивной русской культурой своеобразно преломлялось в развитии зодчества и искусства.

В архитектуре значение этого периода определяется не столько высокими художественными достоинствами построенных зданий — таких было сравнительно немного,— сколько новыми явлениями во всех областях архитектурно-строительной деятельности, порожденными особенностями социально-экономического развития Азербайджана на этом отрезке времени. Следует, однако, подчеркнуть два немаловажных обстоятельства. Развитие архитектуры протекало неравномерно в различных областях страны, в зависимости, в первую очередь, от их экономики. Кроме того, новые явления в архитектуре стали реально ощутимы и определили новый этап развития, в основном с 70-х годов XIX века, хотя как единичные они встречались и ранее, с конца 30-х годов.

Потребности всероссийского рынка благоприятствовали развитию нефтедобывающей и горнорудной промышленности, росту шелководства, виноградарства, добычи соли, рыбных промыслов. Возникали нефтеперерабатывающие, металлообрабатывающие, судоремонтные, медеплавильные, шелкомотальные и иные предприятия. Были они обычно невелики; исключение составляли только предприятия нефтяной промышленности Баку, бурное развитие которой началось в 70-х — 80-х годах, в период «нефтяной горячки».

Увеличение числа и нарастание мощности подобных производств вызвало быстрый рост городов и их населения. Если к концу XVIII века население даже таких городов, как Гянджа (ныне Кировабад), Шуша, Нуха (ныне Шеки) и Баку, не превышало 3—8 тысяч человек, то к концу XIX века в Гяндже проживало более 33, в Шуше — 25, в Нухе — 24, а в Баку свыше 100 тысяч жителей. Развитие городов сказывалось не только в росте населения и изменении социального состава горожан — увеличении численности ремесленников, кустарей, торговцев и промышленного пролетариата. Более или менее серьезные изменения претерпевали также планировочная структура, застройка и архитектурный облик городов.

Характерным стало использование русского градостроительного опыта. В основе застройки районов форштадтов, примыкавших к древним частям городов, а также новых поселений, как правило, лежали приемы «регулярной» планировки. Отчетливее всего это сказалось в облике недавно заложенных городов (Закаталы, Кусары и др.) и небольших пристанционных поселков, возникших вдоль железнодорожной магистрали, соединившей в 1883 году Баку с Тбилиси (Евлах и др.). Однако со второй половины XIX века влияние русской градостроительной практики стало ощутимо не только в застройке, но и в реконструкции старых городов. Примером может служить Гянджа, преобразованная в губернский центр — Елизаветполь. Строительство железной дороги способствовало быстрому росту города и превращению его в важный центр торговли хлебом, шелководства и хлопководства. Согласно составленному в 1873 году плану была снесена гянджинская крепость, на месте которой возник новый район, «регулярно» застроенный. Интересна структура нового района Шемахи по плану 1844 года. Основой ее стала сетка прямых улиц, разбившая территорию на прямоугольные кварталы. В описании города тех лет отмечались происшедшие в нем «важные и благоприятные перемены». Район новой застройки имел широкие улицы, обстроенные двухэтажными каменными домами «довольно изрядной архитектуры». Отмечалась также забота о благоустройстве — мостовых, тротуарах, освещении города.

Тем не менее большинство городов Азербайджана сохраняло захолустный, средневековый облик. В их планировке по-прежнему ощущались свойственные феодальному городу принципы расселения по этническому или производственному признаку. Это подтверждают бытовавшие наименования районов и улиц. В Нухе, например, названия Афганлар (афганцы),

358. Жилой дом. Конец XIX в. Шеки

Дулузлар (гончары), Шалвафлар (ткачи), Даббалар (кожевники) и другие сохранились до нашего времени.

Известный кавказский старожил А. П. Зиссерман в 70-х годах писал про Нуху, что «город очень живописно расположен при истоке небольшой горной речки, строения скрываются в густой зелени садов, изобилующих огромными ореховыми и тутовыми деревьями. Главная улица, тянущаяся в гору на расстояние почти двух верст, оживлена множеством лавок и мастерских, в которых по азиатскому обычаю работы производятся открыто, нередко перед кучей праздных жителей. Я долго смотрел на проворную и довольно искусную работу вышивальщиков по сукну разноцветными шелками; из Нухи и выходят большею частью все эти чепраки, скатерти, туфли и т. п. вещи, в последнее время распространившиеся по России...» [146].

Живописностью природы, своеобразием планировки, архитектурой зданий и благоустройством привлекала Шуша. В. Верещагин, посетивший город в середине 60-х годов, писал, что Шуша «совершенно отличается от других закавказских городов... Эривань, Нахичевань и Елизаветполь, куда я заглянул только мельком, носят на себе отпечаток восточного характера. Дома в этих городах малы, низки, выстроены преимущественно из кирпича и земли и отличаются редкими окнами и низкими кровлями, теряющимися в зелени окружающих садов. Улицы узки, грязны, неправильны, мостовых почти совсем нет. Шуша представляет совершенный контраст с этими городами. Дома ее правильны, красивы, высоки и освещены прекрасными, многочисленными окнами. Город построен из камня, взятого из утесов, на которых он расположен. Улицы везде вымощены широкими плитами, крыши сделаны из теса — на манер европейских» [147].

Общность тенденций развития архитектуры Азербайджана не означала, однако, единообразия городской застройки. В крупном капиталистическом городе, каким был Баку, она резко отличалась от строительства в городах «средней руки». Значительная же часть сел или деревень сохраняла своеобразие, сложившееся исторически и отвечавшее особенностям местного быта. И все же можно говорить о некоторых новых общих чертах, наиболее интересно проявившихся в архитектуре жилых домов, которые в значительной мере определяли внешний облик городов и сел. Прекращение иноземных вторжений и феодальных междоусобиц

359 Жилой дом. Конец XIX в. Куба

позволили отказаться от замкнутости, изолированности от внешнего мира, характерной для облика жилых домов предшествующего времени. Располагавшиеся ранее в глубине участка, в лучшем случае обращенные к улице глухими фасадами, они выдвигаются вперед, образуя «красную линию» застройки. Былой облик улицы с характерными для феодального города высокими глухими оградами, на однообразном фоне которых выделялись только ворота во внутренние дворы, коренным образом меняется. Первоначально на фасадах появляются только имитирующие окна неглубокие ниши. Но к концу XIX века окна на наружных фасадах жилых домов зажиточных горожан Елизаветполя, Нухи, Шуши, Кубы приобретают все права гражданства.

Характерным элементом городских жилых зданий становятся уличные балконы, своеобразно развивающие традицию присущего азербайджанскому жилью айвана *(илл. 358)*. Кроме того, на уличном фасаде нередко появляется ведущий внутрь дома архитектурно подчеркнутый парадный вход с крыльцом и декоративным навесом — козырьком. Этому новому архитектурному элементу обычно уделялось немало внимания.

Изменения внешнего облика жилых зданий тесно связаны с новыми приемами организации внутреннего пространства. Широко распространяется двухрядное расположение помещений, ранее редко встречавшееся. Внутренняя планировка становится компактной, разнообразной, удобной и экономичной, поскольку теперь она не связана с обязательным размещением комнат вдоль объединявшей их открытой галереи. Некоторые изменения претерпевает облик интерьеров: появляется мебель, сочетающаяся с прежней встроенной мебелью — стенными нишами для постельных принадлежностей и хозяйственной утвари (джамухудан и тахча), карнизами — поставцами (лям и рэф).

Здания «приемных покоев» феодальной знати, ранее входившие в состав сложных архитектурных комплексов (дворец шекинских ханов в Нухе и др.), сменяют двух-трехэтажные многокомнатные особняки, принадлежавшие наиболее зажиточной бекской и купеческой прослойке городского населения. Показательны дома Мехмандаровых, известной поэтессы XIX века Натаван в Шуше и другие. Однако наряду с новыми видами жилых зданий широко бытовали старые примитивные типы жилья, вплоть до полупещерных и полуземляночных, сохранявшихся в отдаленных и экономически отсталых районах. В. Верещагин писал, что «жилища здешних поселян скорее похожи на берлоги, чем на дома, некоторые из них поднимаются от земли только

360. Г. Тер-Микелов. Жилой дом и Летнее общественное собрание (ныне филармония). 1910—1912 гг. Баку

на один аршин, самые большие на полтора или не более двух аршин» [148].

Архитектура казенных зданий, которых немало строилось в провинциальных городах, была основана преимущественно на мотивах и формах русского классицизма. В Елизаветполе, Шемахе, Шуше, Нухе, Кубе и других городах, не говоря о Баку, можно и поныне обнаружить немало таких зданий. Приемы разбивки фасадов пилястрами или лопатками, небольшого выноса несложно профилированные карнизы, различного рисунка тяги, дверные и оконные наличники встречаются также в принадлежавших частным лицам капитальных зданиях, но наиболее свободно и оригинально они трактовались в архитектуре народного жилья. Перевод в дерево каменных архитектурных форм менял пропорции колонн, удлинял их стволы и увеличивал расстояние между ними. Но капители и базы, а также балясник оград обычно сохраняли традиционные классицистические формы. Строгость их очертаний оттеняли затейливые рисунки подковообразных, фестончатых и стрельчатых арок. В прорезных узорах дощатых заполнений тимпанов арок особенно ощутимо своеобразие богатейшего орнамента. Так же интересно узорочье кирпичной кладки многих капитальных зданий Кубы, Шуши и Елизаветполя, где традиционные композиционные приемы и архитектурные мотивы прихотливо переплетались сообразно иным условиям строительства и эстетическим запросам *(илл. 359)*.

В архитектуре Баку, особенно его Крепости, сочетание традиционного и нового, привнесенного, тоже имело место. Но к концу столетия и в начале XX века архитектура капитальных зданий главных улиц интенсивно застраивавшейся новой центральной части города, сложившейся на территории форштадта, была уже совершенно иной. Темпами и размахом развития Баку резко отличался от других городов. В конце века он становится одним из крупнейших промышленных центров России. Возросло его значение и как торгового узла на пересечении морских и сухопутных путей.

361. И. Плошко. Здание общественного назначения (ныне здание Президиума Академии наук Азербайджанской ССР). 1913 г. Баку

362. З. Ахмедбеков (?). Мечеть Таза-пир. 1912 г. Баку

363. Джума-мечеть в Крепости Портал. 1910 г. Баку

В. И. Ленин писал: «Почти вся нефть добывается в Бакинской губ., и город Баку «из ничтожного города сделался первоклассным в России промышленным центром с 112 тыс. жит.» [149].

Город рос исключительно быстро. Крепость, или Ичери шехер (внутренний город.— *азерб.*), его небольшое, плотно застроенное и густо заселенное древнее ядро, опоясанное средневековыми стенами, не вмещало стремительно разраставшееся население. Город развивался не за счет перестройки Крепости, а путем освоения обширного форштадта. Появились примыкавшие к стенам Крепости районы «регулярной» планировки с несколько механически разбитой, но четкой сеткой небольших прямоугольных кварталов. Город постепенно поглощал близлежащие селения. Показательно, что в самой Крепости не строились здания банков и акционерных компаний и не возникали промышленные предприятия. Кроме того, улицы новых районов не пересекали, а опоясывали территорию Крепости. Таким образом, хозяйственная и общественная жизнь нового, капиталистического Баку развивалась, по сути дела, вне ее стен.

Вместе с тем Баку, стремительно выросший в большой, с многочисленным населением город, в сущности, был лишен элементарного благоустройства. В 1891 году М. Горький писал про «город без клочка зелени, издали кажущийся грудой развалин... Скучно и тошно от созерцания этой стороны, считающей нефть сотнями миллионов пудов и деньги миллионами рублей. Столько в ней богатства и так она бедна, так забыта богом... Это город, стоящий у «золотого дна» и не имеющий себе равного по бедности жизни и природы» [150].

Внешне неприветливый облик Баку был тем не менее чрезвычайно своеобразен и неизменно привлекал внимание своей необычностью. Первое впечатление создавал пейзаж окружающих его нефтепромысловых районов. А. Остроумова-Лебедева писала, что, как ей показалось, вдали развертывается «низкая равнина с обширной рощей кипарисов». Когда же она подъехала ближе, то увидела, «что это совсем не кипарисы, а бесчисленные нефтяные вышки... Вышки группировались то тесно, очень близко одна от другой, а то, отступая, разбегались в разные стороны. Они производили странное впечатление каких-то великанш, да еще разных повадок и характеров. Одни как будто бы дружески беседовали между собой, чуть склонив друг к другу свои верхушки, подмигивая глазами. Другие мрачно отвернулись, третьи грозно и угрожающе насупились» [151].

Не менее колоритным компонентом облика города были его рабочие предместья, в частности неоднократно описанный Черный город. Писатель А. Ширванзаде в своих воспоминаниях отмечал, что «в Черном городе, на площади приблизительно в квадратную версту, разбросан ряд нефтяных заводов, окутанных густыми туманами дыма и копоти. Черным это предместье называется потому, что здесь все черно, начиная с построек и улиц и кончая людьми и животными» [152]. Ужасающие условия быта бакинских рабочих остались в памяти М. Горького «гениально сделанной картиной мрачного ада».

Вместе с тем центральная часть Баку выглядела большим, для того времени, современным городом, неизменно поражавшим резкостью контрастов застройки. В развитии новой части города не было сколько-нибудь целостной градостроительной идеи или общего архитектурного замысла.

В конце XIX века Б. Брандт писал, что «Баку производит впечатление обыкновенного большого провинциального города. Те же одноэтажные и двухэтажные дома, те же отвратительно мощеные улицы и тротуар, то же редкое керосиновое освещение улиц, по которым ночью ходить страшно. Однако тотчас же замечаются и некоторые отличия... Рядом с одноэтажными и двухэтажными домами там и сям возвышаются грандиозные дома и пассажи, устроенные со всем комфортом и роскошью новейшей архитектуры» [153]. Так застраивались центральные улицы — нынешние Коммунистическая, Низами, Корганова и др. Напротив оперного театра, выстроенного на «красной линии», на том месте, где теперь находится республиканская библиотека, так же как и на месте нынешней площади Низами, стояли одноэтажные строения с мелкими лавчонками и небольшими харчевнями по фронту. Однако архитектура крупных зданий резко изменилась. На территории былого форштадта уже не встречались небольшие дома в стиле провинциального ампира, ранее нередкие в Крепости. Они уступили место зданиям совершенно иного масштаба, планировки и внешнего облика.

Широко распространился тип доходного двух- или трехэтажного жилого дома, порожденный дороговизной земельных участков и высокой плотностью заселения. Особенностью домов этого типа был небольшой, темный, плохо проветривавшийся двор-колодец, по периметру обрамленный двухрядной застройкой. Во двор были обращены застекленные галереи — шушэбэнд, на которые выходили окна частично сдававшихся внаем жилых помещений.

Появилось также немало крупных административных и общественных зданий, обликом и планировкой не уступавших зданиям крупнейших городов центральных областей России. Архитектура представляла прихотливую смесь различных стилей. Подчиняясь воле владельцев-заказчиков, стремившихся размерами, а иногда и замысловатостью облика подчеркнуть свою состоятельность и общественный вес, приглашенные архитекторы — Г. Тер-Микелов, И. Гославский, В. Саркисов, Н. Баев, Е. Скибинский, И. Плошко и первый профессиональный азербайджанский архитектор З. Ахмедбеков строили в мавританском и готическом стиле, стиле барокко, классицизма, модерна и т. д. Преобладали, однако, неоренессансные и неоклассицистические мотивы и формы. Застройку того времени впоследствии не случайно именовали «бескрышным ренессансом».

Характерные примеры представляют здания Г. Тер-Микелова, одного из наиболее талантливых и опытных архитекторов (см. гл. «Искусство Армении», стр. 378 и «Искусство Грузии», стр. 352). Почти одновременно он построил здание Летнего общественного собрания (нынешней филармонии) в классицистических формах *(илл. 360)*, а напротив большой доходный дом в мавританском вкусе; здание банка в стиле модерн и неподалеку эффектный жилой дом в своеобразно интерпретированных формах готики и т. д. Архитектура этих зданий говорит о незаурядном даровании и

364. Е. Скибинский. Жилой дом на улице Полухина. 1899 г. Баку

365. М. Эривани. Сидящая женщина. 70-е гг. XIX в.

высоком профессиональном мастерстве Тер-Микелова. Его работам присущи рациональное использование сложного рельефа, остроумные приемы организации внутреннего пространства, тонко и со вкусом прорисованные архитектурные формы. Однако эрудиция и зрелость зодчего не снимали налета поверхностного стилизаторства, свойственного многим его постройкам того времени.

Показательны работы и других архитекторов, также профессионально сильных и творчески интересных. И. Плошко в формах неоготики построил здание общественного назначения (1913, ныне здание Президиума Академии наук Азербайджанской ССР, *илл. 361*), жилой особняк, где сейчас помещается Дворец бракосочетаний, ему же принадлежит архитектура парных доходных жилых домов в стиле модерн на улице 28 Апреля. З. Ахмедбеков, по-видимому, автор эффектной мечети Таза-пир в духе ориенталь *(илл. 362)*. Архитектор Н. Баев построил здание театра (1911, ныне Театр оперы и балета имени М. Ф. Ахундова); В. Саркисов — несколько крупных жилых зданий. Среди немногих архитекторов-практиков азербайджанцев, за редким исключением не имевших архитектурного образования, немалой известностью пользовался К. Исмайлов.

При отмеченной выше «всеядности» в использовании архитектурных мотивов и форм, обращение к наследию собственно азербайджанского зодчества было крайне редким. Одиночным, относительно удачным примером является жилой дом на улице Полухина (1899, архитектор Е. Скибинский, *илл. 364*). В его архитектуре привлекают искусно выполненные декоративные портальные композиции. Изящные полукупольные конхи, опирающиеся на пластически тонко разработанную сталактитовую основу, и другие элементы, заимствованные в архитектуре дворцового ансамбля ширваншахов, невольно останавливают взор, хотя они несколько модернизированы и перегружены орнаментом.

Архитекторам-практикам средневековые памятники зодчества Азербайджана были почти неизвестны. Направление творческих исканий определяла неизмеримо лучше изученная и более известная архитектура других областей мусульманского Востока, в частности Кордовского халифата, Магриба и Каира. Возникал оторванный от местной почвы эклектический восточный стиль *(илл. 363)*. Не случайно мавританские мотивы бакинских зданий театра или вокзала, по сути дела, не отличались от построек в мавританском стиле, встречавшихся в других крупных городах России, от Петербурга до Одессы и Тбилиси.

Архитектурная практика капиталистического Баку не ставила перед собой ни градостроительных проблем, ни новаторских архитектурных задач; не стремилась она и к творческому осмыслению национального архитектурного наследия, ограничиваясь, как правило, более или менее удачным стилизаторством. И все же ряд капитальных зданий того времени отличается выразительностью архитектурного облика: продуманностью пространственных композиций, изысканностью пропорций, мастерски прорисованными и тщательно выполненными архитектурными деталями, превосходным качеством строительных, в особенности отделочных работ. Построенные в основном воспитанниками петербургской и московской архитектурных школ, они способствовали распространению в Азербайджане высокой архитектурно-строительной культуры.

В изобразительном искусстве долго сохранялись некоторые традиции средневековой миниатюры, и диапазон творческих интересов художников был узок. Тем не менее под влиянием реалистического, в первую очередь русского искусства зарождаются новые для Азербайджана виды — станковая живопись и графика; складываются новые жанры — пейзаж, сатира. Значительно расширяются художественные взаимосвязи с русским искусством и искусством народов Закавказья. Побывавшие в Азербайджане художники — В. Верещагин, А. Боголюбов, Ф. Рубо, М. Микешин, Н. Ярошенко, А. Остроумова-Лебедева, И. Бродский и многие другие изображали жизнь и быт азербайджанского народа.

Новые реалистические тенденции отчетливо прослеживаются в портретной живописи, получившей развитие в азербайджанском искусстве второй половины XIX века. Известный вклад в этот жанр сделал Мирза

Кадым Эривани. Художник-орнаменталист и живописец, он в своем творчестве опирался на традиции миниатюры, создавал рисунки-трафареты для вышивки и росписи, прекрасные образцы лаковой живописи, изображающие букеты цветов и т. п. В 1850-х годах Эривани принимал участие в реставрации стенных росписей зеркального зала дворца эриванского сардара и маслом на холсте написал четыре больших портрета. Им же созданы первые в азербайджанской живописи станковые портреты, отличающиеся как от средневековой миниатюры, так и от лубочных картинок народных мастеров. В портретах Эривани изображены конкретные люди. Художник стремился добиться портретного сходства. Характерна тщательная проработка лица, орнаментальных украшений костюма, ковров и других аксессуаров. В работах Эривани декоративность умело сочетается с объемно-пластической моделировкой формы. Таковы, например, портреты «Молодой человек» *(илл. 366)*, «Сидящая женщина» *(илл. 365)* и рисунки «Аббас Мирза», «Мах Талят» и другие.

Непосредственностью, простотой, хотя и менее отчетливо выраженными чертами реалистического восприятия окружающей действительности отличаются работы другого художника XIX века — Мир Мохсуна Навваба. Это был широко образованный, разносторонне одаренный человек. Ему принадлежат труды по литературе и музыкальной культуре азербайджанского народа. Он был каллиграфом и художником-орнаменталистом, переписывал, иллюстрировал и оформлял свои сочинения. Однако творчество Навваба было противоречивым: его произведения наряду с новыми веяниями эпохи отразили и старые религиозные представления. Это особенно заметно в миниатюрах-иллюстрациях к книге «Бахруль-хазан» («Море горестей») с сюжетами религиозно-мистического содержания. Навваба мало интересовал портрет. До нас дошло его единственное произведение этого жанра — «Портрет Тимура». Другие работы Навваба, исполненные на основе непосредственных впечатлений, свидетельствуют о реалистической наблюдательности и профессиональном мастерстве художника. Его «Птицы» и «Цветы» отличаются тонкостью рисунка, пластичностью формы, правдивостью изображения. Мастерством исполнения отмечены также стенные росписи, выполненные художником в 1880-х годах в интерьере своего дома.

Черты реализма наблюдаются в рисунках известной азербайджанской поэтессы Хуршуд-бану Натаван. Она была мастером вышивки, каллиграфом и художником. В альбоме-рукописи ее стихов около 30 рисунков. Некоторые из них («Соловьи на розах», «Мотылек и свеча») являются иллюстрациями к ее лирическим стихам. Оригинальны по стилю небольшие рисунки-пейзажи: «Вид города», «Морской пейзаж» и другие. Фиксация особенностей реальной местности в этих пейзажах сочетается с попыткой их образного обобщения.

Во второй половине XIX века азербайджанскими мастерами книжного искусства были исполнены иллюстрации в ряде рукописей. В собрании рукописного фонда Академии наук Азербайджанской ССР привлекают внимание иллюстрации в рукописях «Калила и Димна», выполненные неизвестным художником.

366. М. Эривани. Молодой человек. 70-е гг. XIX в.

«Юсиф и Зулейха», созданные художником Наджафкули из Шемахи в 1877 году, и другие.

Продолжая традиции стенных росписей XVIII — начала XIX века, художники и народные мастера создали ряд интересных орнаментальных и сюжетных композиций, украсивших интерьеры дворцовых сооружений и жилых домов в Шеки, Лагиче, Ордубаде и других городах Азербайджана. Наиболее значительными памятниками стенной живописи этого периода являются росписи дворца шекинских ханов в Шеки (частично выполненные заново), исполненные талантливым Уста Гамбаром Карабаги и его учениками, а также росписи жилых домов Мехмандарова и Рустамова в Шуше. Доминирующее место в них занимают затейливые орнаментальные композиции, часто включающие изображения различных животных, птиц, фантастических существ; определенное место отводится и сюжетным композициям. Аналогичное сочетание декоративных и сюжетных росписей в интерьере жилых домов встречалось и в других городах. Над стенными росписями во второй половине XIX века работали шемахинские мастера Мирза Джафар, Алигули и Гурбанали, ученики Уста Гамбара — Сафар и Шукюр.

367. А. Азимзаде. Гаджи в различные моменты жизни. 1915 г.

368. Б. Кенгерли. Пастух со стадом. 1918 г.

Они украсили интерьеры шекинского дворца, а также жилые дома и общественные сооружения в ряде городов Азербайджана. Творчество упомянутых художников и народных мастеров, новые черты их произведений свидетельствуют о зарождении в искусстве Азербайджана второй половины XIX века реалистических тенденций.

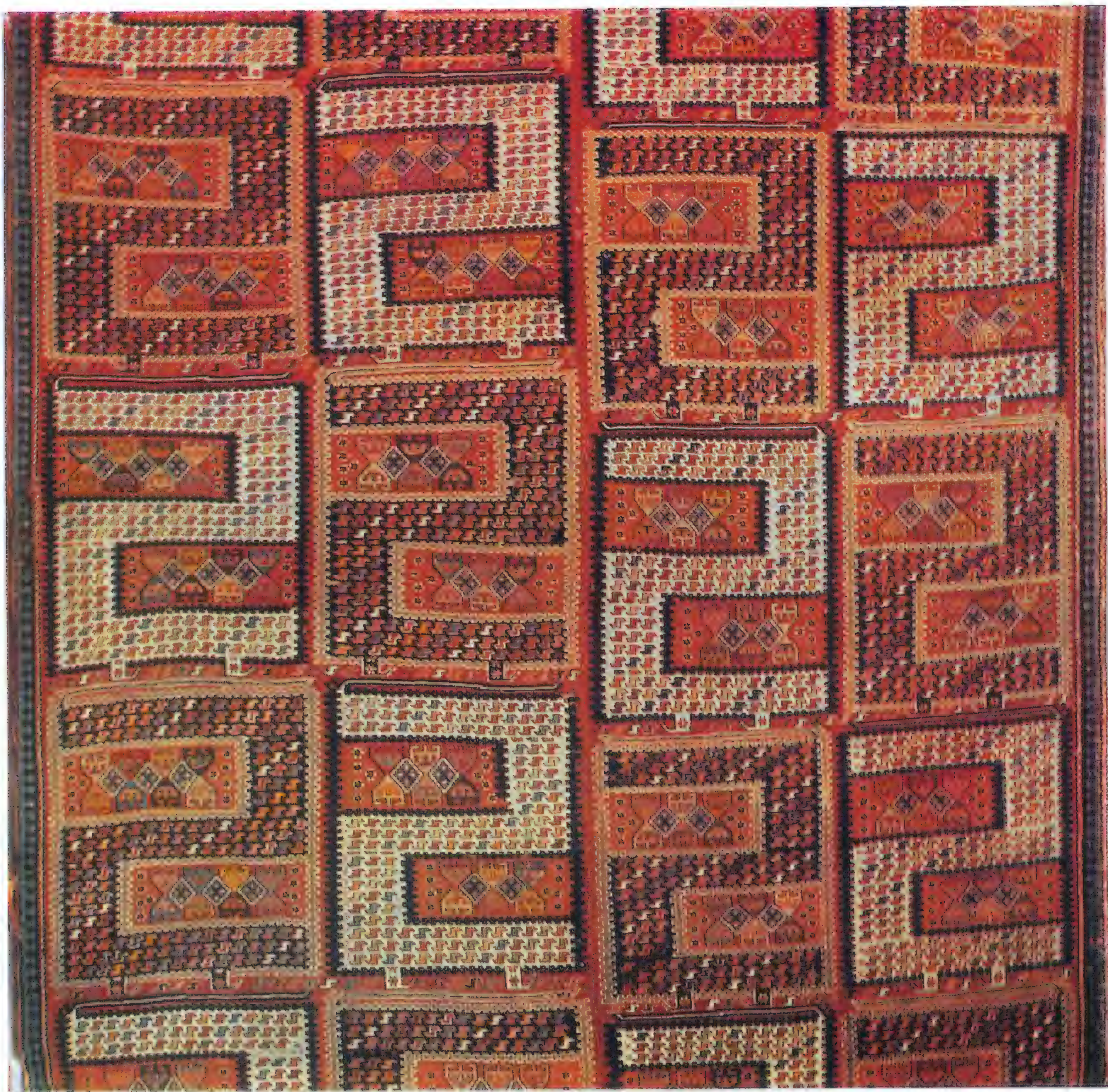
Развитие азербайджанского искусства начала XX века было тесно связано со стремительным ростом нефтяного Баку. Формирование его многонационального пролетариата сказалось не только на развитии политической жизни Азербайджана, но и на характере его культуры. Революция 1905—1907 годов способствовала успехам реалистического направления в азербайджанской литературе и искусстве. На развитие азербайджанского искусства определенное влияние оказало творчество русских художников. Работавшие в то время в Баку художники — Н. Мухин, Я. Кейлихис, Е. Самородов, М. Герасимов и другие с помощью известного живописца И. Бродского создали в 1912 году

369. А. Хусейни. Азербайджанская семья (Семейный завтрак). 1914 г.

Общество бакинских художников, которое организовало в Баку персональные и групповые выставки. Нередко в этих выставках принимали участие не только члены общества, но и художники из Тбилиси, Петербурга, Москвы, Киева и других городов. Различные по идейно-художественной направленности, выставки в целом являлись проводниками новых для Азербайджана станковых форм реалистического искусства.

В изобразительном искусстве начала XX века важное место заняла сатирическая графика, основоположником которой в Азербайджане был видный художник-демократ А. Азимзаде. Его творчество, тесно связанное с революционной борьбой трудящихся, формировалось под идейно-художественным воздействием журнала «Молла Насреддин» [154], на страницах которого печатались первые работы этого одаренного художника (1906). Художественный облик журнала «Молла Насреддин» в значительной мере определило творчество опытных мастеров сатирического жанра, сотрудников журнала О. Шмерлинга, И. Роттера, а также Б. Телингатера (Бено), принимавшего активное участие в бакинских юмористических журналах «Занбур», «Мират» и другие.

Первоначально Азимзаде испытывал определенное влияние творчества Шмерлинга и Роттера, но очень скоро в силу своего самобытного дарования нашел собственный стиль. Многогранная и удивительно плодотворная творческая деятельность Азимзаде характеризуется не только широтой охвата тем и сюжетов, но и глубиной содержания произведений. Многочисленные карикатуры, напечатанные в журналах «Занбур» («Оса»), «Барабан», «Келнийат» («Обет»), «Бабаи эмир» («Шут эмира»), «Мезели» («Юмор»), «Тути» («Попугай») и других, проникнуты идейной целеустремленностью, злободневностью и боевым обличительным пафосом. Многочисленные рисунки направлены против произвола и жестокости царских чиновников и местных эксплуататоров. Острой обличительной силой отличаются карикатуры «За карточной игрой», «На Балканах», «Мечты союзников» и другие, разоб-



370. Ковер безворсовый «варни». Конец XIX в

лачавшие колониальную политику западных держав. В основе сюжетов подобных работ всегда лежали конкретные политические события. Путем художественного обобщения, при помощи аллегорических образов Азимзаде раскрывал сущность изображаемых явлений.

В творческом наследии Азимзаде 1912—1915 годов важное место занимают работы на социально-бытовые и антирелигиозные темы: «Слова и дела нефтепромышленников», «Фабрика мулл», «Плоды просвещения», «Насильно выдают замуж», «До разговления осталось лишь полчаса», «Хоть умри, развода не дам» и многие другие. Изобразительный язык художника, то многословно повествовательный, то предельно-лаконичный, отличается простотой и выразительностью.

Азимзаде создал интересные сатирические портреты (Мохаммедали шаха, нефтепромышленников и др.) и целые галереи обобщенных образов («Типы рамазана», «Типы магеррама» и др.). В художественном отношении особенно интересна серия рисунков, изображающая правоверного мусульманина — гаджи в различных ситуациях, выявляющих типичные особенности его натуры *(илл. 367)*. В островыразительных рисунках художник раскрывает отрицательные черты своего «героя». Меткая сатирическая характеристика достигнута чрезвычайно простыми, лаконичными изобразительными средствами.

В творчестве Азимзаде особое место занимают книжные иллюстрации, выполненные к роману А. Дивамбек оглы «Джан янгысы» (1913) и к сборнику

371. Вышивка. XIX в.

372. Ковер ворсовый «малыбейли». Конец XIX в.

стихов выдающегося поэта-сатирика А. Сабира «Хоп-хоп намэ» (1914). В иллюстрациях к стихотворениям «Пахарь», «Какое дело мне», «К рабочему» и другим художник свободно трактует литературные сюжеты и образы, сохраняя, однако, дух, меткость, остроту и социальную направленность поэзии.

Дореволюционное наследие Азимзаде показывает, как с каждым годом расширялся политический кругозор художника, росло его мастерство. Правдивость и высокая идейность, политическая острота, актуальность тем и сюжетов, неповторимое своеобразие художественного воплощения — эти отличительные черты искусства Азимзаде оказали большое влияние на творчество других художников, определив реалистическое направление изобразительного искусства Азербайджана начала XX века.

Известную роль в развитии сатирической графики сыграли также художники Б. Саид, Г. Мамедов, Х. Мусаев, М. Алиев и другие. Их творчество находилось под идейно-художественным влиянием журнала «Молла Насреддин», но носило эпизодический характер.

Наряду с Азимзаде видным художником Азербайджана начала века был Б. Кенгерли, явившийся основоположником национальной реалистической станковой живописи. С творчеством этого одаренного художника связано становление жанров реалистического портрета и пейзажа.

Профессиональное образование Кенгерли получил в художественной школе при Кавказском обществе поощрения изящных искусств в Тбилиси (1910—1915). Его творчество сложилось под влиянием реалистической школы русской живописи. Вместе с тем на идейное и творческое формирование Кенгерли воздействовали художественные традиции журнала «Молла Насреддин». В годы учебы Кенгерли выполнял многочисленные рисунки-карикатуры, портреты своих школьных товарищей и учителей, акварели, изображающие памятники архитектуры, пейзажные мотивы. Некоторые рисунки и акварельные композиции, например «Сватовство» и «Свадьба», свидетельствуют о влиянии творчества Азимзаде. Другие работы — портреты О. Шмерлинга, Л. Гудиашвили и некоторые пейзажи, говорят о выработке самостоятельной реалистической манеры.

В творчестве Кенгерли портрет занимает значительное место. Уже в ранних работах чувствуется стремление художника лаконичными средствами передать не только внешнее сходство, но и раскрыть характер человека. Реалистической выразительностью отличаются портреты учителя М. Заманбекова, Г. Кенгерлинского, «Портрет старика», «Армянка», «Портрет грузина» и другие.

Позже, в 1919 — начале 1920-х годов, в небольших портретах беженцев, выполненных акварелью, художнику удалось передать физическую усталость, моральную подавленность, страдания обездоленных стариков, женщин и детей.

Большое место в творчестве художника занимает пейзаж. В многочисленных камерных работах то плотными живописными мазками, то прозрачной акварелью запечатлены проникновенные картины окружающей природы. Они отличаются свежестью и яркостью красок, непосредственностью передачи натуры и южного колорита, проникнуты поэтическим чувством («Водопад в Нахичевани», «Монастырь в горах», «Пастух со стадом», *илл. 368*, и др.).

373. Афтаба — рукомойник. XIX в.

Кенгерли был также пионером в области театрально-декорационного искусства. Его декорации и костюмы к пьесам «Гаджи Кара» М. Ф. Ахундова, «Мертвецы» Дж. Мамедкулизаде, «Пери Джаду» А. Ахвердиева и другие отличались простотой, правдиво воспроизводили характерные черты эпохи. Работы Кенгерли экспонировались на выставках в 1914 и 1921 годах.

В начале XX века в Тбилиси работал азербайджанский художник А. Хусейни, имевший, по-видимому, профессиональную подготовку и владевший техникой акварельной живописи. Ему принадлежат отмеченные живой наблюденностью акварели «Продавец воды», «Портрет азербайджанки» (1909), «Азербайджанская семья» (1914, *илл. 369*).

Во второй половине XIX века Азербайджан славился некоторыми видами художественных ремесел, еще продолжавшими играть значительную роль. Так, в частности, обстояло дело с ворсовыми и безворсовыми

коврами *(илл. 370, 372)*, золотошвейной и другими видами художественной вышивки, изделиями золотых дел мастеров, предметами из дерева, металла и камня.

Любовь народа к красоте, наличие необходимых материалов (шелковых и шерстяных волокон и естественных красителей) обусловили сохранение в Азербайджане традиции художественной вышивки, отличавшейся разнообразием техники исполнения, композиции, форм и мотивов орнамента. Вышивкой занимались во многих городах, особенно в Шеки *(илл. 371)*, Шемахе, Шуше и Баку, не только женщины, но и мужчины. Наиболее распространенными видами были текалдуз (тамбурная), гюлябетин (золотошвейная), вышивка бисером, блестками по бархату и сукну и т. д.

Среди художественных ремесел видное место занимала набойка шелковых головных платков — калагаи и хлопчатобумажных тканей — гелемкар, украшенных при помощи специальных деревянных штампов узорами, состоявшими из геометрических, животных и растительных мотивов.

Далеко за пределами Азербайджана славились художественные изделия из металла — медная посуда с гравированным и чеканным орнаментом *(илл. 373)*, оружие, ювелирные украшения, выполненные из золота, серебра, цветных камней и эмали. Одним из основных центров производства художественных металлических изделий в XIX веке оставался Лагич.

Предметы азербайджанского декоративного и прикладного искусства пользовались большим успехом на всероссийских сельскохозяйственных выставках. Среди показанных на выставке 1852 года более 100 экспонатов особое место занимали ковры, ковровые, шелковые и ювелирные изделия, образцы художественного металла. Два экспоната были отмечены бронзовыми медалями, 13 — похвальными листами.

Широко распространенным видом декоративного прикладного искусства и в этот период была резьба по камню, находившая особенно широкое применение в украшении надгробных памятников. На надгробиях часто встречались фигуры животных, птиц, реже — человека (иногда всадника), изображались и различные предметы (кинжалы, ружья, сабли, кувшины), а также мотивы символического значения. Исполненные с большим каллиграфическим мастерством, надписи надгробий обычно содержат имя умершего, дату смерти, изречения из Корана, а также имена народных мастеров. Работы шекинского мастера Шукюра и гянджинского Мирза Мехти выделяются своими художественными достоинствами.

Мастера-деревообделочники — шебекебенди исполняли шебеке, джефери, бенди руми, хончабагдади и другие виды резных и наборных из дерева узоров, которыми оформлялись окна, двери, мебель мечетей и жилых домов имущих классов. Узоры состоят из сочетания многоугольников, кругов и звездчатых фигур. Сложность техники шебеке заключается в том, что отдельные элементы (алаты), из которых набирается этот своеобразный декор, соединяются на шипах, без применения гвоздей или клея. Кроме названных видов декора деревянных элементов архитектуры и предметов быта, мастера изготовляли своеобразные подставки-рахили, вырезанные из целого куска доски. Среди бакинских мастеров художественной обработки дерева искусством шебеке и различными изделиями из дерева славились Гаджи Абдул-Баги, Мир-Якуб, Уста Гахраман и М. Бабаев.

В конце XIX — начале XX века начался упадок традиционного народного декоративно-прикладного искусства, явившийся результатом неблагоприятных экономических условий, в которых оказались кустарные промыслы. Воздействие капитализма на экономику Азербайджана привело к сокращению и снижению качества кустарного производства, с которым было тесно связано народное художественное творчество.

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Во второй половине XIX века Средняя Азия была присоединена к царской России. Отсталая, насквозь прогнившая феодальная система управления среднеазиатских ханств не смогла сохранить самостоятельность. В состав образованного в 1867 году Туркестанского генерал-губернаторства вошла часть земель в Казахстане, в Кокандском, Бухарском и несколько позднее в Хивинском ханствах, а также в Туркмении. Значительная часть населения Казахстана и Туркмении добровольно вошла в состав Российской империи, видя в этом избавление от притеснений со стороны среднеазиатских ханств и Ирана. Бухарский эмират и Хивинское ханство со значительно уменьшенными территориями в 1873 году были признаны находящимися под протекторатом Российской империи.

Колониальная политика России принесла трудящимся Туркестана двойной гнет: царских сатрапов и русских капиталистов, с одной стороны, и местных эксплуататоров — с другой. Туркестан превратился в сырьевой придаток экономики царской России. Вместе с тем в результате присоединения здесь произошли значительные изменения: расширились экономические связи с Россией, начался процесс разложения феодализма и развития капиталистических отношений, усилилась классовая дифференциация и обострились классовые противоречия. В культурной жизни края зародились прогрессивные тенденции, связанные с проникновением из России демократических идей, способствовавших приобщению народов Туркестана к достижениям русской культуры. В этом процессе немаловажную роль сыграла передовая интеллигенция России, включавшая в свои ряды и ссыльных революционеров. Значительный вклад в дело сближения местного населения с русской культурой принадлежит ученым, архитекторам и художникам.

Практика русских инженеров и архитекторов положила начало возникновению в Туркестанском крае градостроительства нового типа. Деятельность художников, исследователей и собирателей народного искусства не только знакомила русских с культурой края, но способствовала также освоению народами Средней Азии и Казахстана новых форм изобразительного искусства.

Рост промышленного производства и развитие торговли вызвали большой приток населения в города. Однако существенных изменений в структуре старых феодальных городов и сельских поселений не произошло; они по-прежнему сохраняли веками сложившиеся традиционные планировку и архитектурный облик. Но рядом с крупными старыми городами — Ташкентом, Самаркандом, Наманганом, Ферганой, Кокандом, Андижаном — возникли новые, носившие те же наименования, но населенные по преимуществу русскими. В 1870—1880 годах в Туркмении небольшие укрепления были преобразованы в города Ашхабад, Кызыл-Арват, Мерв, Байрам-Али, Чарджоу, Керки и другие. В Казахстане со второй половины XIX века шло оживленное строительство в городах Верный (ныне Алма-Ата), Аулие-Ата (ныне Джамбул), Туркестан, Кзыл-Орда и других. Большинство этих городов получило радиально-концентрическую или прямоугольную схему планировки, удобную для их дальнейшего роста. В новых городах строились вокзалы, административные здания, банки, торговые центры, доходные дома, церкви, мечети. Появились кварталы «регулярной» застройки, большие площади и широкие улицы с журчащими арыками, обсаженными деревьями, которые способствовали созданию микроклимата и сохраняли прохладу.

Архитектура новых городов Туркестанского края и Казахстана прошла своеобразный путь развития. В их зодчестве ярко выражена связь с архитектурными школами центра России. Появляются здания, построенные в так называемом русском стиле, стиле ренессанс, в стиле модерн: Учительская семинария и павильон выставки в Ташкенте (1890, архитектор А. Л. Бенуа), ташкентский вокзал (1898, архитектор Г. Сваричевский), банк в Коканде (1897), гостиница «Националь» в Ташкенте (1912, архитектор И. Маркевич) и другие.

При строительстве широко используется прямоугольный жженый кирпич местного производства, желтоватого тона; здания из него в отличие от густо-красного тона построек «кирпичного стиля» России выглядят светлыми. Туркестанские зодчие выработали особые приемы строительства из кирпича, применяя

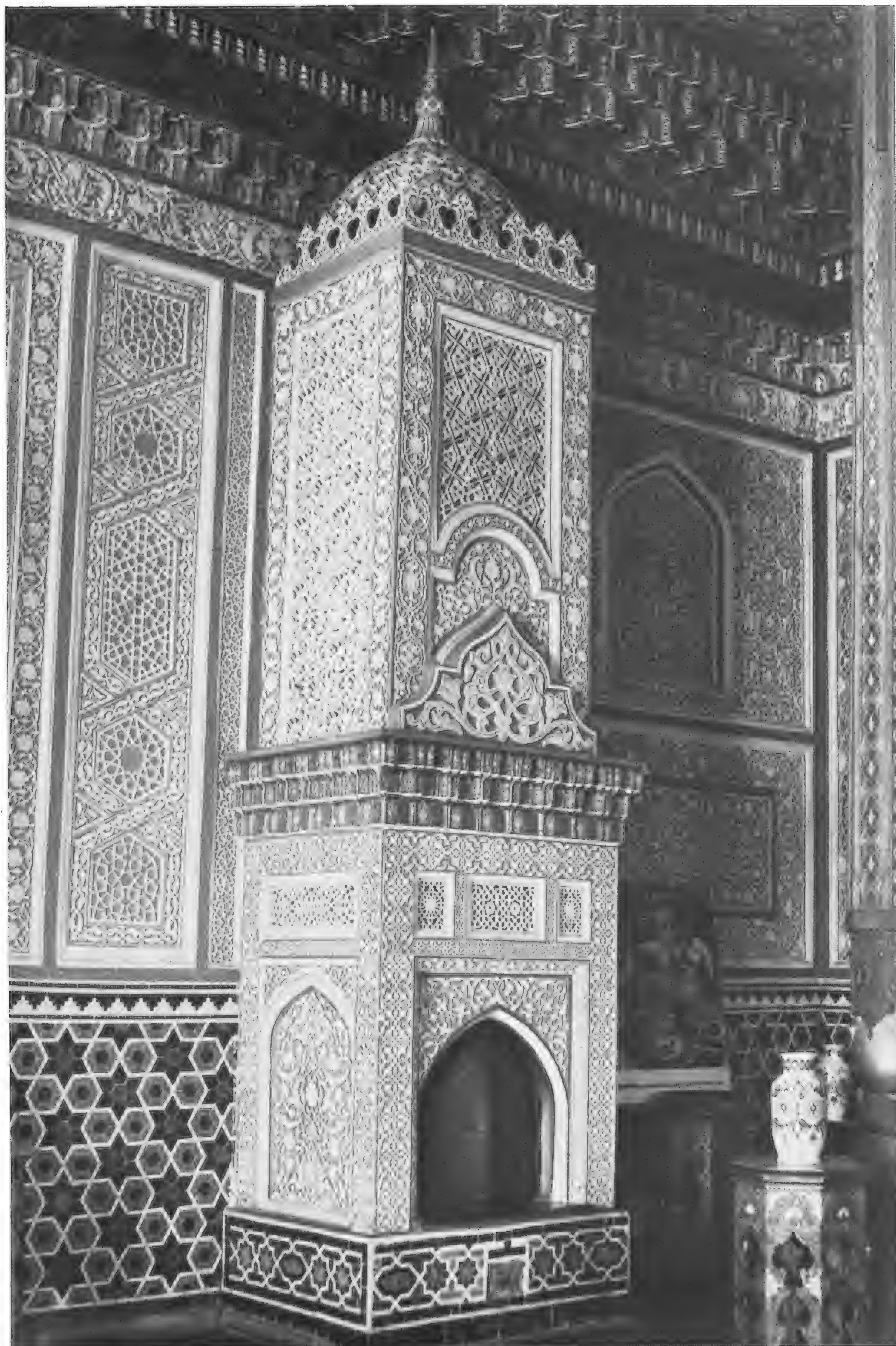
374. В. Гейнцельман. Дворец великого князя Н. К. Романова (ныне Дворец пионеров). Начало 1880-х гг. Ташкент

различную фигурную кладку: ташкентские мужская (1883) и женская (1912) гимназии архитектора Янчевского, резиденция ферганского губернатора в Новом Маргелане (1885, архитектор И. Сакович), Реальное училище (1896), Контрольная палата, дворец князя Н. К. Романова в Ташкенте (все — 80-е гг., архитектор В. Гейнцельман, *илл. 374*) и другие. Местные строительные и декоративные приемы использовались при возведении православных церквей в Ташкенте и Самарканде и некоторых казенных зданий из сырцового кирпича.

В рядовой жилой архитектуре новых городов преобладала одноэтажная застройка из сырцового кирпича с облицовкой жженым. С учетом климата помещения строили высокими; по местным образцам делали потолки, плоские (саманные) кровли, земляные полы. Широкое распространение получили террасы-айваны. Своеобразными были попытки сочетания русской архитектуры с декоративным оформлением в местном стиле. В убранстве применялись расписные и резные ганчевые панно, для выполнения которых привлекались народные узбекские и таджикские мастера. Наиболее интересен в этом отношении особняк А. А. Половцева в Ташкенте (конец XIX — начало XX в., *илл. 375*). Отделку дома выполняли народные мастера разных районов Туркестана: ташкентские, бухарские, самаркандские, ферганские и другие. Особняк имеет айван с резными традиционными колоннами и центральный зал (помещение для гостей — мехмонхона), богато украшенные росписью, ганчевыми резными и расписными панно, декоративными нишами. В декоративном убранстве дома Половцева по сравнению с традиционными жилыми домами Туркестана росписи более яркие, контрастные по цвету и более натуралистические по трактовке мотивов.

Новые и старые города Туркестанского края, даже когда они примыкали друг к другу, жили своей обособленной жизнью. Новое проникало и влияло на старое медленно. Колониальная политика царизма способствовала сохранению феодального уклада жизни коренного населения. Все же и в традиционной архитектуре Средней Азии и Казахстана в конце XIX — начале XX века проявились некоторые новые черты. Менее всего они заметны в мусульманской монументальной культовой архитектуре. В 1908—1910 годах на территории внутреннего города Хивы (Ичан-Калы) мастерами Худайбергеном Ходжи и Каландаром Кочумом был возведен самый высокий в городе минарет (*илл. 376*), а рядом с ним медресе Ислам-ходжи, над декором которого работал Ишмухамед Худойбердыев. Формы построек традиционны, но в декоре, опоясывающем минарет, применена кладка из русского кирпича.

Несмотря на сокращение монументального строительства, народные мастера сохраняли высокие художественные традиции. Убедительный пример тому — многоколонный айван (*илл. 377*), украсивший бухарский ансамбль Бола-хауз, включающий купольную мечеть (1712) с минаретом, построенным Усто Ширином Мурадовым, и водоемом. Оригинальный по пропорциям высоких стройных колонн декоративно-эффектный айван был закончен в 1917 году народным мастером



375 Особняк А. А. Половцева. Интерьер приемного зала (ныне Музей прикладного искусства). 1890 г. Ташкент

376. Минарет Ислам-ходжа. 1908 г. Хива

377. Мечеть Бала-хауз. Айван. 1917 г. Бухара

К. Юлдашевым. Колонны увенчаны большими грибовидными, необычными по форме сталактитовыми капителями. Панно, украсившее интерьер мечети, выполнено из прямоугольных майоликовых плит гиждуванскими мастерами в характерной холодной сине-бирюзовой цветовой гамме с мелкими размытыми рисунками, напоминающими росписи алебастровых панно в жилых домах того времени. Створки двери мечети покрыты богатой, несколько суховатой по рисунку орнаментальной резьбой.

В конце XIX века сферой применения талантов местных зодчих и мастеров-отделочников в основном стала архитектура жилища и квартальных мечетей. В это время усилилась роль торговой буржуазии в городах Средней Азии, строились богатые дома, что привело к подъему декоративно-оформительского искусства — росписи и резьбы по дереву и ганчу. Это отразилось и на оформлении квартальных мечетей, отличавшихся богатством и своеобразием декоративной отделки *(илл. 387)*. Наиболее распространенным приемом украшения были красочные панно на стенах с росписями в виде цветов и деревьев, а также геометрического и растительного орнамента, небольшие алебастровые декоративные фризы в виде плоских резных сталактитов.

В культовой архитектуре Казахстана в конце XIX — начале XX века сохраняет значение строительство различных мемориальных сооружений из камня и жженого кирпича: зданий мавзолеев, надгробий (сагана-тамов) и вертикальных столбов (клуп-тасов). Известны имена мастеров, создателей этих сооружений, среди них братья Каражусиповы (мавзолеи Омара и Тура, 1898, Айтмана на Устюрте, 1897; сагана-там Тультая на Эмбе, 1890), братья Умировы (мавзолей Шойнбая в Карамен-ата, 1912; сагана-тамы в Камыспае, 1908).

Построенные в традиционном духе, мавзолеи Устюрта имеют своеобразную обработку фасадов в виде

378. Мемориальный памятник сагана-там. Начало XX в. Урочище Чат. Казахская ССР

вытянутых в высоту гладких ниш с полуциркульным завершением, в чем сказалось влияние европейского зодчества. В постройках Устюрта применена в качестве архитектурного декора плоская контурная резьба по камню. Орнамент крупный, узор строится из геометрических и сильно стилизованных растительных элементов казахского орнамента. В ряде построек начала XX века появляются новые приемы в оформлении. Контурную резьбу по ганчу сочетают с раскраской масляными красками. Крупный орнамент, контрастное сопоставление цветов фона и узора, распределение декора напоминают войлочные покрытия казахской юрты (мавзолеи Таджи в Ак-уюк, 1914, Шоинбая, 1914; сагана-там в урочище Чат, *илл. 378*, некрополь Камыспай и др.).

В конце XIX века в росписях и резьбе Казахстана впервые появляются изобразительные мотивы. В интерьере мавзолея Омара и Тура на панно изображены сапоги, женские туфли, мечеть; на клуп-тасе Уали нарисованы кинжалы; верх надгробия из склепа Мирзы-Мурун имеет вид скрещенных богатырских касок.

По сравнению с культовым зодчеством в архитектуре дворцов и домов зажиточной части среднеазиатского общества значительно шире используются новая планировка, строительные и декоративные приемы, заимствованные из русской архитектуры.

Эклектическое смешение европейских и национальных архитектурных форм, конструктивных приемов и декоративных элементов особенно характерно для дворцовых построек конца XIX — начала XX века. Дворцовый комплекс последних бухарских эмиров Ситора-и-Махи-хоса (Изысканная звезда луны) воздвигнут в регулярно распланированном парке. В конце XIX столетия был построен Старый дворец, а в 1912—1914 годах Новый.

В строительстве Нового дворца Ситора-и-Махи-хоса *(илл. 379)* принимали участие русские инженеры. Практика совместной работы приводила к известному обогащению традиционной архитектуры (осваивались новые конструктивные приемы и материалы), однако строителям не удавалось достигнуть стилевого единства. В основу плана здания Нового дворца положен европейский принцип анфиладного расположения комнат. Новый дворец включал в себя главный корпус, оранжерею, гарем с мраморным водоемом, парадные дворы. Среди роскошной, порой безвкусной и аляповатой «европейской» отделки (кафельные голландские печи и т. п.) выделяются помещения, оформленные народными мастерами: приемная комната и Белый зал. Стены приемной комнаты украшены нишами, заполненными традиционной росписью в виде букетов цветов в вазонах, выполненной Усто Хасанджаном. Особенно интересен Белый зал, стены которого покрыты тончайшей ажурной резьбой по ганчу, положенному на зеркальный фон. Этот зал украшала группа бухарских мастеров во главе с Усто Ширином Мурадовым.

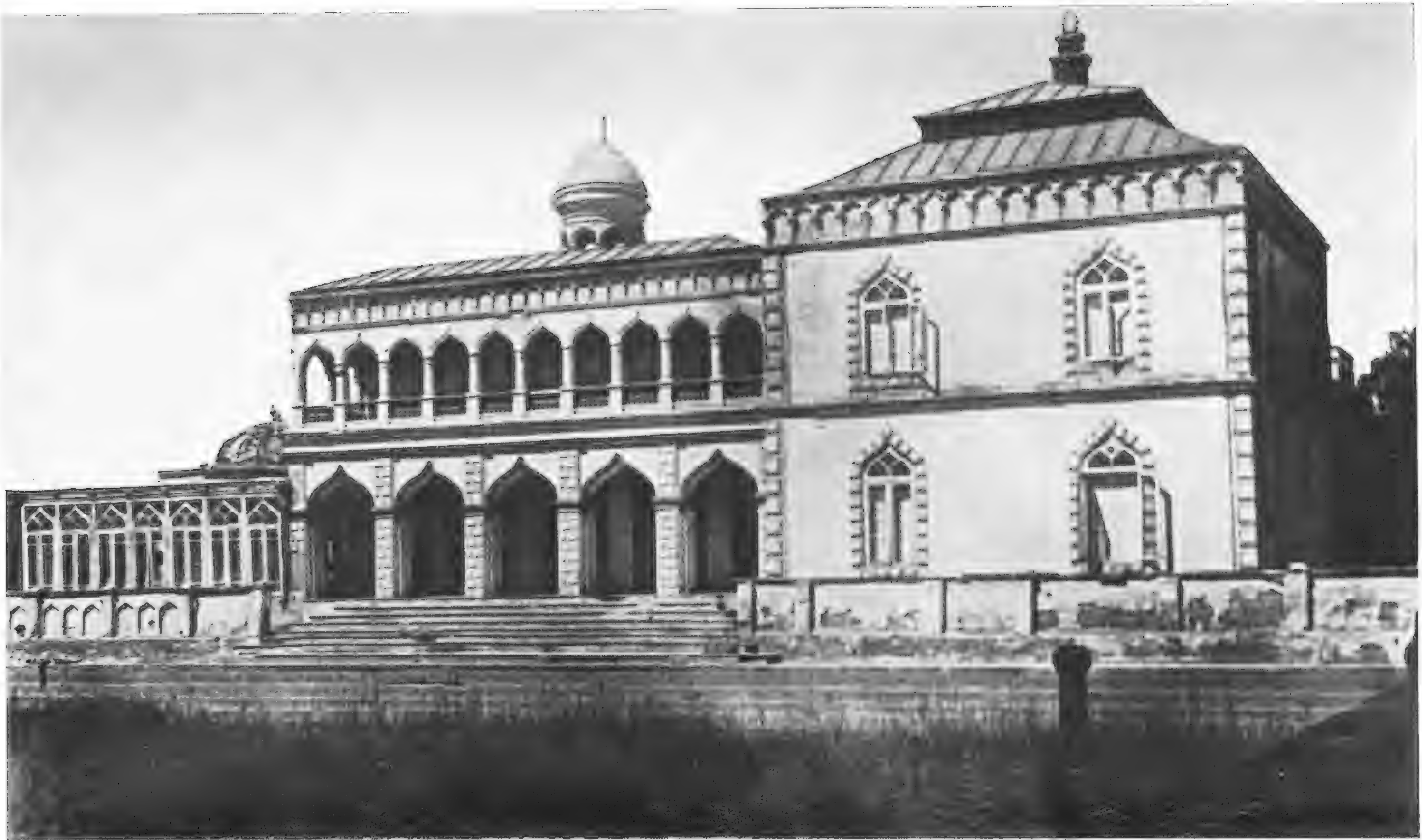
Принципы пространственной организации замкнутого дворика, разработанные в среднеазиатской жилой архитектуре, нашли применение во дворце Нуруллабая, построенном в 1906—1912 годах в Хиве. За его высокой кирпичной стеной четыре двора с айванами и богатые покои. Отдельно стоящая куруныш-хана (аудиенц-зал) перенасыщена резным ганчем с позолотой и росписью, причем мотивы традиционного хивинского орнамента соседствуют с росписью в стиле русского модерна. Новые черты можно проследить и в жилой архитектуре, особенно в декоре парадных помещений.

Заметно усилилось взаимодействие исторически сложившихся школ архитектурно-декоративного искусства: бухарской, самаркандской, ташкентской, хивинской, ферганской. Однако, несмотря на взаимодействие, продолжали сохраняться традиционные технические и художественные приемы, высокий уровень мастерства и локальные особенности, позволяющие отличить одну региональную школу от другой. Наряду с традиционными орнаментальными и растительными мотивами декоративного характера появляются пейзажная, натюрмортная и тематическая живопись: березовые рощицы, мостики, переброшенные через ручьи, и т. п. В одном из байских домов Ходжента (ныне Ленинабад) на стене изображен громадный корабль, плывущий по синим волнам.

Постепенно в архитектурное убранство проникают и новые технические приемы, усложняется резьба по алебастру, применяются масляные, анилиновые и клеевые краски, поверхность росписи покрывается лаком. Например, в одном из домов Самарканда конца XIX века балка айвана покрыта ярко-зеленой масляной краской и расписана натуралистически трактованными веточками красных роз с белыми стеблями.

Включение в традиционный архитектурный декор мотивов, заимствованных из русского фарфора, тканей, росписей, чаще всего носило механический характер, порождало эклектику, безвкусицу, аляповатую пестроту. Подобные явления наблюдаются не только в архитектуре, но и в декоративно-прикладном искусстве Туркестанского края.

Художественный облик кустарных изделий в этот период претерпел значительные изменения, вызванные как применением новых материалов, так и проникно-



379. Дворец Ситора-и-Махи-хоса. 1912—1914 гг. Бухара

вением в некоторые виды художественных ремесел машинной техники. После присоединения Средней Азии и Казахстана к России сюда потоком хлынули русские дешевые фабричные изделия, ставшие основными конкурентами продукции кустарных промыслов. В результате многие промыслы пришли в состояние упадка или их производство значительно сократилось. Конкуренция породила снижение художественного уровня изделий, ускорение темпов производства и удешевление их денежной стоимости.

Самой развитой отраслью ремесла в рассматриваемый период было ткачество. С середины XIX века стало особенно широко употребляться новое сырье, искусственные красители и фабричная пряжа. Применение искусственных красителей в узбекском и таджикском ткачестве привело к некоторому изменению художественного облика тканей и положило начало зарождению новых стилевых черт. На смену мягким оттенкам растительных красителей пришли яркие тона. Начали создавать новые узоры. К началу XX века стиль абровых тканей (см. том 5, стр. 386) изменился, их стали делать в два-три цвета, что привело к графической контрастности фона и орнамента. Палитра обогатилась лиловым тоном. Увеличилась ширина абровой ткани (с 20 до 40 см и более), что также повлекло за собой изменение композиции и увеличение рисунка. В орнаментации абровых тканей утвердились два стилевых направления: бухарское и ферганское. Бухарские ткани с укрупненным орнаментом, насыщенным колоритом, очень декоративны; орнамент ферганских абровых тканей проще, его красивые яркие разводы живописны. В тканях этого типа преобладает силуэтная передача узора. Появляются и новые мотивы, например узор «керосиновая лампа». Шелковые ткани пользовались большим спросом на русском рынке, который диктовал свой ассортимент. Появились шелковые покрывала — адйол, для которых мастера разработали новые, неизвестные раньше рисунки. Ткали их как штучные изделия.

Набивные фабричные ткани из России являлись конкурентом и для местной ручной набойки. Производство ее сократилось, она потеряла значение как метровая ткань для одежды, однако набойщики продолжали изготовлять штучные изделия — одеяла, занавеси, скатерти, наволочки для подушек, пользовавшиеся спросом. Мастера применяли старые калыбы с традиционными узорами; появились также новые мотивы: в метражную набойку проникает мелкий узор русского ситца («гвоздики», «кошачьи лапки», «капельки»). Набойка стала более свободной и разнообразной по оформлению, но утратила былую цельность композиций, мотивы орнамента увеличились, стали более вычурными.

Изменилась организация коврового промысла. Ковры стали предметом оживленной торговли; их вывозили в Россию и за границу. Туркменские, узбекские и

380. Ч. Валиханов. Портрет казаха. 1856 г.

381. Н. Иомудский. На привале в горах Копет-Дага. 1890 г.

киргизские ковры под воздействием требований международного рынка делались иногда больших размеров, для которых мастерицы не всегда находили нужные пропорции узора. В орнамент вплетались рисунки фабричных тканей, вышивок и другие мотивы, нарушающие целостность традиционного орнамента.

В туркменском ковре наблюдается попытка выйти за рамки традиционных изображений, внести в узор новые элементы. Сохранились намазлыки (молитвенные коврики) с изображением архитектурных мотивов — мечети, здания Мервского вокзала, а также поезда, фигурок солдат. Рисунок стал суше, схематичнее, упрощеннее. На качестве ковровой продукции отрицательно сказалось применение анилиновых красителей. Ковер потерял свой блеск, глубину и мягкость цвета. В результате ухудшения качества ковров упал спрос на них. Началось сокращение коврового производства. Первая мировая война еще более усугубила этот процесс. Нехватка красителей, падение сбыта стали причиной того, что во многих районах полностью прекратилась или сократилась выделка ковров.

Изготовлявшиеся в городах многие вышитые предметы начинают утрачивать свою утилитарность, становятся чисто декоративными. Эта тенденция к декоративности, внешнему эффекту определила эволюцию стиля. Происходит процесс увеличения размеров вышивок, укрупнения узоров и ухудшения техники шва. Орнамент к концу XIX века утрачивает свое смысловое значение. Возникают поиски лаконичного, обобщенного решения. Например, в Ташкенте и Самарканде стали популярными с середины первого десятилетия XX века большие вышитые сузани «паляк» (плеть бахчевого растения) с крупным орнаментом, в котором стебли обвивают большие розетки, заполняющие центральное поле, и придают узору динамичность. Художественный эффект достигается силуэтной выразительностью, цветовой контрастностью и широким раппортом. В начале века появляются вышивки на цветном фабричном сатине, бязи, канаусе: красном, зеленом, фиолетовом, синем, голубом и черном. Узор стал вышиваться более светлыми нитками, что четко выделяло орнамент мотива на темном фоне изделия.

В этой отрасли народного искусства отдельные мастера продолжали создавать высокохудожественные произведения *(илл. 388)*. Интересные сузани, бойбуши, джойнамазы на фабричных тканях, изготовлявшиеся в Ура-Тюбе, отличаются изяществом вышивки. Работы кокандской мастерицы О. Масадыковой с редко разбросанными белыми или цветными узорами на темном фоне декоративны и эффектны.

В 90-х годах в Бухару, а позже в Фергану и Ташкент, проникла вышивальная тамбурная машина. Уже в начале XX века на машине изготовляются изделия, пользующиеся спросом благодаря их дешевизне. Для машинной вышивки разрабатывались специальные узоры, в которых мотив ислими — гибкого, извивающегося побега, использовался подчас с большим мастерством. Это искусство находилось в руках мастеров-мужчин. Одним из интересных вышивальщиков, создававших узоры для машины, был бухарец Садулла Мирзаев.

В Бухаре в конце XIX — начале XX века сохранилось золотошвейное искусство; изделия шли на удовлетворение нужд эмира и его двора. К началу века по-

является техника золотого шитья — гульдузи, которая оставляла свободным фон материала. Изменяются узор и композиция. В вышивку вводились цветные бархатные аппликации, металлические нашивки, вставки из стекла, зеркала; применялось сочетание золотого шитья с многоцветной вышивкой.

В ювелирном искусстве со второй половины XIX века также произошли перемены, теперь наряду с серебром широко применяется золото. Украшения стали делать более громоздкими, пышными, усложнялась форма изделий, орнаментация стала более дробной, с избытком использовались мишура, блестки, стекло и т. п. На форму украшений большое влияние оказывали русские и татарские золотые изделия. Традиционные формы сохранились только в поделках из серебра, меди и сплавов.

Традиционная художественная керамика Средней Азии в конце XIX века переживает упадок. Керамическое производство значительно сократилось. Многие гончарные предприятия были закрыты, и гончары в поисках работы покидали родные места. Однако там, где производство керамики сохранилось, выпускали разнообразную по технике и художественному оформлению столовую и хозяйственную посуду, а также мелкую пластику: лепные, красочно расписанные фигурки животных, птиц и фантастических существ. В узоре росписи появились крупные цветочные мотивы, орнамент стал более декоративным и обобщенным. На некоторых керамических изделиях можно увидеть мотивы, заимствованные из русского фарфора, фаянса, тканей. Применение фабричных красителей изменило палитру керамистов; изготовлялась посуда с сочной полихромной росписью. На керамических блюдах и чашах изображали разнообразные предметы — ножи, музыкальные инструменты, ружья и т. п.

В начале XX столетия сильно сократилось изготовление предметов из металла. В художественной обработке металла произошли перемены, которые привели к изменению формы сосудов и узоров *(илл. 384, 386)*. Узор стал суше, изощреннее, орнаментация постепенно потеряла связь с формой сосудов, усложнилась. Усилилась полихромия узора за счет раскрашенных фонов, а также ярких вставок из стекла, цветной эмали и т. п. Иногда среди орнамента стали помещать различные изображения. Так, например, дастшуй (умывальный прибор), изготовленный кокандским мастером Муллой Сидиковым в подарок художнику Н. Каразину, имел ножки в виде лап животных, а на тулове сосуда были вычеканены полосы с изображением героев русских сказок (1885). На медном подносе работы мастера Фазыла Атауллаева изображен кокандский дворец Худоярхана (1902, *илл. 385*). Примечателен в этом отношении и круглый поднос с надписью «Шахри Хуканд» (город Коканд), датированный 1907 годом, с изображением львов и шелковичной бабочки-купаляк между двумя пятнистыми зебу и рыбами.

Разнообразен круг изобразительных мотивов, исполненных гравировкой на тыквах-горлянках. Производство горлянок в конце XIX века стало специальным промыслом. В Самарканде работал известный мастер А. Шамири, изготовлявший горлянки разнообразных форм и рисунков: табакерки (наскавак), курительные приборы, кувшины и т. д. Горлянки украшались изображением птиц, животных, цветов, сосудов,

382. И. Казаков. Так угодно аллаху. 1907 г.

383. С. Юдин. Чайхана в горах. 1900-е гг.

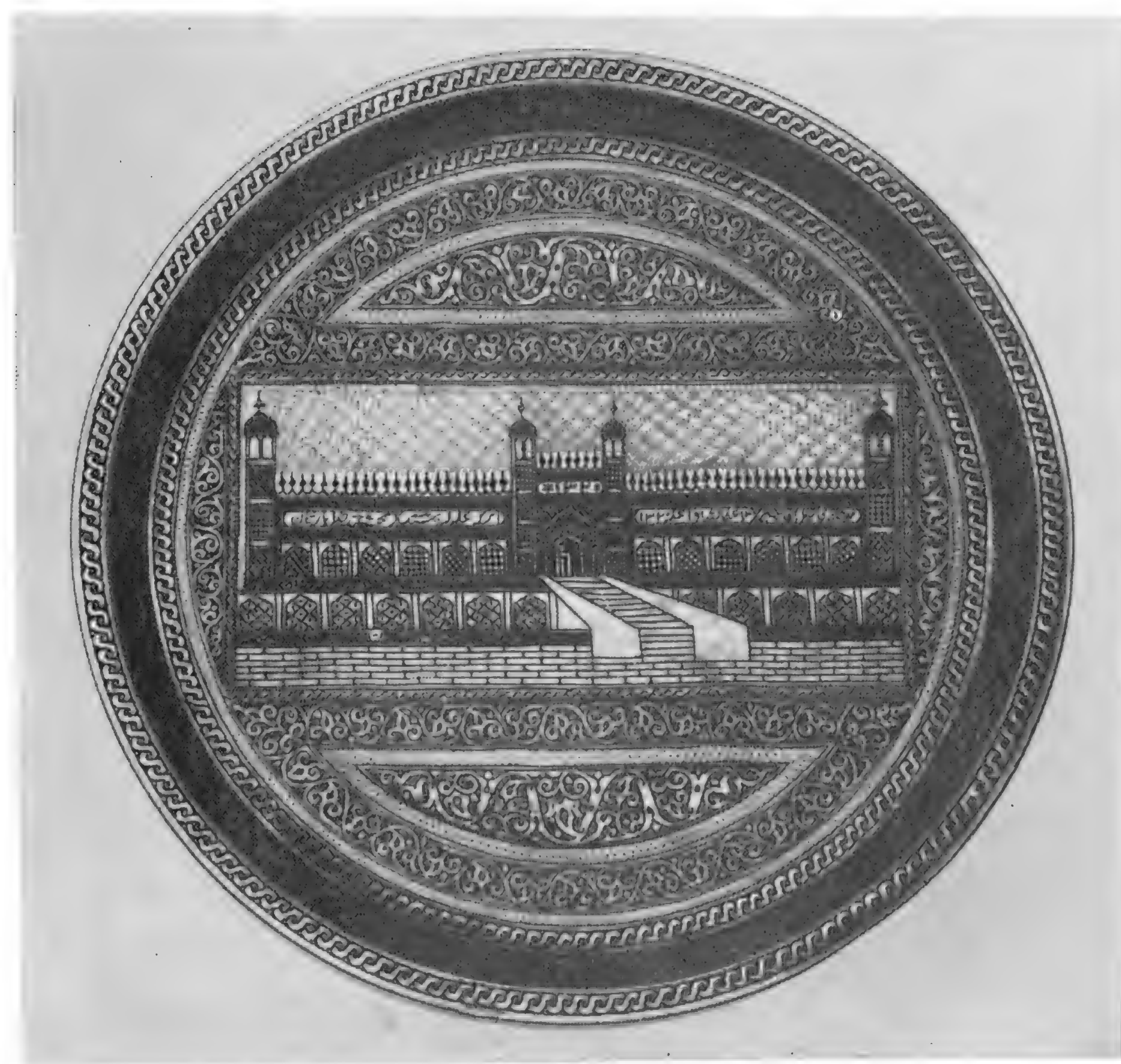
384. Чирог — светильник. Конец XIX в.

На некоторых изделиях можно встретить изображение поезда, мечети, вокзала, фигурок солдат и т. д.

В конце XIX века стали изготовлять многоугольные резные и расписные столики, шкатулки и другие предметы, которые пользовались большим спросом у русского населения. В связи с задачей создания новых бытовых изделий мастер-резчик Сулейман Ходжаев применил своеобразный стиль плоской резьбы по дереву — паргори.

Более традиционным оставалось декоративно-прикладное искусство каракалпаков, казахов и киргизов. Во второй половине XIX и начале XX века продолжали изготовлять необходимые в быту самобытные по узору и расцветке войлочные кошмы, тканые ковры и дорожки, разнообразные вышивки, узорные циновки, художественные изделия из дерева и кожи, предметы ювелирного искусства (массивные серебряные браслеты, нагрудные украшения, пряжки для мужских поясов и конской сбруи) [155].

Несмотря на значительные потери, в декоративно-прикладном искусстве Средней Азии и Казахстана конца XIX — начала XX века было и немало находок, создавались отдельные уникальные традиционные высокохудожественные работы. Нередко эти произведения исполнялись народными мастерами по заказу, для выставок. Работы самаркандских керамистов, туркменских ковровщиц или бухарских золотошвеев нередко занимали призовые места на местных, всероссийских и всемирных кустарных выставках. Однако дух времени сказался на художественном творчестве народов Туркестанского края в заметном ослаблении канонов. Традиционная система орнаментации дополнилась новыми, современными мотивами, заметно расширился тематический и жанровый диапазон, усилилось стремление мастеров к конкретной изобразительности.



385. Ф. Атауллаев. Поднос. 1902 г.

В зарождении профессионального изобразительного искусства в Казахстане и Средней Азии важнейшую роль сыграли русские, украинские, грузинские и другие художники — воспитанники петербургской Академии художеств, по тем или иным причинам попавшие в эти края.

В Казахстане работал выдающийся поэт и художник Т. Шевченко, сосланный туда царским правительством в 1847 году (см. том 5, стр. 200—208). В произведениях Шевченко нашли отражение жизнь казахской бедноты, природа казахстанских степей: «Казахи у огня», «Казахи в юрте», «Казашка Катя», «Киргизы», «Нищие дети» («Байгуши», 1856—1857). Одним из первых Шевченко изобразил и пейзаж Туркмении — суровое, каменистое, почти лишенное растительности восточное побережье Каспийского моря, раскаленные пески пустыни и скалы Мангышлака: «Туркменские Абы в Кара-Тау», «Ханча-баба» (1851—1857), «Мыс Тюк-карагай на полуострове Мангышлак» (1857).

Большое место занял Туркестан в творчестве известного русского художника В. Верещагина (см. гл. «Русское искусство»). Туркестанские полотна художника, созданные в конце 70-х годов прошлого века, стали ярким художественным документом, открывшим миру малоизвестный край, культуру и быт населяющих его народов, замечательные памятники архитектуры. В работах Верещагина главный акцент сделан

386. Блюдо и сосуд. Начало XX в.

на достоверности показа народной жизни, местных обычаев, характерности облика людей и этнографической точности передачи лиц, одежды, атрибутов: «Богатый киргизский охотник с соколом», «Двери Тамерлана» (1871—1872) и другие. Произведения Верещагина показали глубокие язвы феодального общественного строя Средней Азии: «Опиумоеды», «Нищие в Самарканде» (1870), «Продажа ребенка-невольника» (1872), «Самаркандский зиндан» (1873) и другие. В. В. Стасов справедливо считал, что искусство Верещагина проникнуто чувством «гуманности и гневным протестом против дикости и варварства, угнетающих и давящих народы».

Новый, незнакомый среднеазиатский мир привлекал своей экзотикой, яркостью и необычностью архитекторов, инженеров, ученых, офицеров. Ими было создано много этнографических по характеру работ и зарисовок из жизни селений, городов, а также пейзажей [156]. Их рисунки, попадая в печать, способствовали знакомству со Средней Азией.

Туркестан получил отображение и в творчестве художников, приезжавших сюда в конце XIX — начале XX века. Среди них художники К. Коровин, П. Кузнецов, А. Бенуа, Н. Каразин, Р. Зоммер, Л. Дмитриев-Кавказский, М. Микешин, грузинский художник Г. Габашвили и многие другие.

Каразин пользовался известностью как писатель и собиратель фольклора. В Средней Азии он выполнил немало рисунков тушью и пером, гуашей, акварелей, а также картин маслом. Графика Каразина часто появлялась на страницах журналов «Всемирная иллюстрация», «Нива» и других. Он изображал окрестности Самарканда, Ташкента, Ашхабада, Мерва, берега Амударьи, озеро Иссык-Куль; в 1866 году иллюстрирует книгу И. В. Мушкетова «Туркестан». Работы Каразина не лишены наблюдательности. Вместе с тем художнику свойственно любование экзотикой этого края, что нередко придает его произведениям оттенок салонности.

Зоммер был представителем направления, которое можно назвать этнографическим. Его работы отличаются точностью прорисовки деталей, скрупулезностью и часто некоторой сухостью. Однако картины «Мечеть в Ташкенте», «У Биби-Ханым», «Улица около Гур-Эмира» (нач. XX в.) отмечены свежестью живописного ви́дения натуры.

387. Фрагмент росписи потолка мечети Сарвистон в кишлаке Ругунд. 1906—1911 гг.

В Средней Азии работал П. Кошаров. Он побывал в Илийском крае и сделал серию рисунков — «Виды, сцены и типы Средней Азии. Долины рек Или и Коксу» (1882), изобразил высокогорное озеро Иссык-Куль, могучие горные вершины Тянь-Шаня. В 1895 году Среднюю Азию посетил один из основателей Общества русских акварелистов А. Бенуа. Его среднеазиатские акварели «Пески в Закаспии», «Закат солнца» (в Мерве), «Окрестности Самарканда» (все — 1896) были показаны на выставке общества. На выставке Товарищества передвижных художественных выставок в 1900 году картину «Корабли пустыни» (1897) выставил украинский художник С. Светославский, некоторое время работавший в Средней Азии.

В 1894 году в Среднюю Азию приезжал грузинский художник Г. Габашвили, создавший цикл самаркандских и бухарских этюдов и зарисовок (см. гл. «Искусство Грузии», стр. 338). Разнообразные по типажу и мотивам, они отмечены острой наблюдательностью и тонкостью исполнения художника-реалиста. На полотнах «Бассейн Диван-Беги в Бухаре» (1895), «Базар в Самарканде» (1896—1897) и других передана яркая и своеобразная жизнь восточного города с его многоликой толпой. Средняя Азия захватила Габашвили необычайностью своего колорита, величием архитектурных памятников. Художника привлекли народные обычаи, люди, их быт.

По-иному воспринял Восток П. Кузнецов (см. гл. «Русское искусство», стр. 77). В картинах «степной» серии начала 1910-х годов Кузнецов сочетает реальность с фантастикой, любуется неповторимо красочным бытом восточных народов, воплощает свое представление о гармонии мира и человека: «Киргизский поэт» [157], «Ночь в степи», «Мираж в степи». В 1912—1913 годах Кузнецов посетил Бухару, Самарканд, предгорья Памира. В итоге поездок появились произведения «Бухарский натюрморт», «В горной Бухаре» и другие, передающие легкую, светящуюся атмосферу.

В становление реалистического искусства Средней Азии и Казахстана в начале XX века существенный вклад внесли русские художники — преподаватели рисования, связавшие свою деятельность с культурной

388. Сузани джизакское. Конец XIX в.

жизнью края. Среди них И. Казаков, С. Юдин, Л. Бурэ, П. Никифоров, В. Розвадовский — в Узбекистане, Н. Хлудов — в Казахстане, Р. Мазель, К. Мишин — в Туркмении.

Ташкентский живописец С. Юдин создавал пейзажно-жанровые этюды. Особенно удавались ему многоплановые горные пейзажи, среднеазиатская зима. Юдин всегда находит интересную композицию, игру света и тени («Горный пейзаж», 1907; «Чайхана в горах», 1900-е гг., *илл. 383*, и др.).

Казаков, приехавший в 1906 году в Среднюю Азию — в край ярких красок и солнечного света, увлекся пейзажем. В его работах переданы красота цветущего розового урюка, бархатная зелень шелковицы на берегах арыков, тенистые сады больших городов, величие горных вершин и склонов, даль степей: «Долина Чирчика», «Чимган», «Урюк в цвету», «На закате», «В степи» и другие. В 1907 году Казаков написал картину, повествующую о многовековом порабощении народа, о его тяжкой и беспросветной доле: «Так угодно аллаху!» *(илл. 382)*. На полотне погибший верблюд, около которого спиной к зрителю стоит с горестно опущенными руками бедняк, потерявший кормильца. Ощущение тоски и безысходности — таков психологический лейтмотив картины. Другие работы Казакова свидетельствуют об этнографически-описательных интересах художника: «Караван в пути», «Курильщик анаши», «Производство набойки на шелку».

В начале XX века в Туркестане стал работать живописец, график и талантливый сатирик, уроженец города Самарканда Л. Бурэ. Его художественное наследие представлено многочисленными этюдами. Архитектурные пейзажи отличаются тонким чувством цвета, интересными ракурсами: «Мечеть Биби-Ханым» (1905), «Площадь Регистан. Самарканд» (1910) и другие. Бурэ создал первые в Средней Азии политические карикатуры на местные темы, которые публиковались в подпольных изданиях. В 1911 году в Самарканде, в зале гражданского собрания он показал сто карикатур, многие из которых были направлены против самодержавия и его политики в Туркестанском крае. За эти карикатуры художник попал под надзор полиции и подвергся аресту.

В первом десятилетии XX века город Скобелев (ныне Фергана) становится одним из культурных центров Туркестана. Здесь с 1913 года работает преподавателем гимназии мастер акварельной живописи П. Никифоров. В Фергане родился и один из выдающихся художников Советского Узбекистана А. Волков. Художественное образование он получил в России. Как и на многих молодых живописцев того времени, на него большое влияние оказало творчество Врубеля, под воздействием которого возникла картина «Персиянка» (1916) и другие. В 1915—1917 годы художник исполняет карандашные рисунки, акварели и работы маслом в своеобразной манере, напоминающей узоры восточных тканей; ищет новую живописную фактуру. Он пишет базары, чайханы, пейзажи и жанровые сценки, старые кладбища, лавочки и т. п. («Купальщицы», «Золотая песня», «Вода и камни», «Караван», «Прогулка», все — 1917 года). В этих работах переданы солнечная природа Востока, контрастность светотеней, знойное марево, когда все предметы утрачивают четкость очертаний. Художник создает многочисленные мозаичные и витражные работы. Он стремится найти такие сюжеты и мотивы, которые дают возможность использовать колористические особенности традиционного декоративно-прикладного искусства, книжной миниатюры и архитектурного декора Средней Азии.

Всю свою творческую жизнь посвятил Средней Азии О. Татевосьян. Ученик К. Коровина, А. Архипова и Н. Касаткина, он работал в традициях реалистической русской школы. Живописные произведения художника, созданные в Средней Азии в 1915—1917 годах, проникнуты светлым мироощущением, радостью. Его, как и многих мастеров живописи, привлекают здесь своеобразие быта, оживленные улицы и площади, архитектура, люди: «Полдень» (1915), «Ташкентская улица в Самарканде» (1915), «На площади Регистан» (1915), «Верблюжья стоянка» (1915), «Чайхана ночью» (1916), «Караван-сарай» (1917) и другие. Картины Татевосьяна отличает живописное мастерство и красочность.

С 1915 года в Туркестане находился талантливый живописец А. Исупов, воспитанник московского Училища живописи, ваяния и зодчества, член и экспонент Товарищества передвижных художественных выставок. Его привлекали красота гор и быт народа («Большой Чимган», «Мусульманская деревня в горах», «Узбеки на базаре», 1915—1920). В работах Исупова, ярких и свежих по колориту, воплощено непосредственное, реалистическое восприятие природы.

Некоторую роль в становлении реалистической живописи в Туркмении сыграл художник К. Мишин, работавший в традициях русского искусства. В начале XX века Мишин писал пейзажи, жанровые полотна, архитектурные памятники древнего Мерва и Анау.

Декоративность традиционного искусства привлекала художника Р. Мазеля, работавшего в Туркмении. Он пишет акварельную серию «Узоры персидского города» (1916—1918), где силуэт восточного города перекликается с туркменскими коврами и национальными вышивками.

В 1877 году в городе Верном (ныне Алма-Ата) поселился Н. Хлудов, окончивший Одесскую рисовальную школу и ставший учителем первых национальных художников Казахстана. Не только как педагог, но и как живописец он внес новую струю в художественную культуру казахского народа, пропагандировал новые для народа виды изобразительного искусства — живопись и рисунок. В картинах бытового жанра Хлудов показал труд и быт казахов, их обряды и обычаи: «Перекочевка» (1886), «Ткачиха» (1905), «Доение кобылиц» (1908), «Переправа вброд» (1911) и другие.

Большое значение в истории искусства Средней Азии и Казахстана имеет творчество первых национальных художников — казаха Ч. Валиханова и Н. Иомудского, выходца из прикаспийских туркмен-иомудов. Валиханов был одним из первых казахских просветителей, общественные взгляды которого формировались под влиянием русской демократической культуры. Он был ученым-этнографом, путешественником, историком и географом. Раскрытию художественного таланта Валиханова препятствовали феодально-байские предрассудки: он не мог открыто заниматься живописью и рисунком. В зарисовках художника, которые стали известны только после Великой

Октябрьской социалистической революции, запечатлены народные бытовые сценки, пейзажи, портреты. В их исполнении чувствуются художественный вкус, тонкая наблюдательность, умение увидеть характерное, главное в жизни народа: «Срымбет» (1850), «Портрет Сартая» (1856), «Пейзаж с верстовым столбом» (1850), «Портрет казаха» (1856, *илл. 380*) и другие.

Иомудский был графиком, иллюстратором, владел техникой офорта и акварельной живописи. Он учился в Академии художеств, жил и работал в Петербурге, но часто бывал в Туркмении. Иомудский был связан с передвижниками и разделял их творческие позиции. Его привлекает красота сурового родного края, интересует жизнь людей, их внутренний мир и духовная красота; он с любовью пишет свой разноплеменный народ. К числу лучших работ относятся графические листы: «Добыча соли на острове Челекен» (1887), «На привале в горах Копет-Дага» (1890, *илл. 381*). Художник впервые в истории искусства показал тяжелый труд туркменского пролетария-грузчика — акбала.

На рубеже XIX и XX веков в Средней Азии зарождается книжная графика. Искусство средневековой художественно оформленной рукописи к концу XIX века фактически перестает существовать. Рукописные книги постепенно заменяются печатными изданиями. В 1880 году в Хиве была издана первая печатная книга на узбекском языке «Хамса» («Пятерица») Алишера Навои. Вскоре появляются литографии в Ташкенте, Самарканде, Намангане, Коканде, Ашхабаде и других городах края.

Литографированная книга Туркестана впитала в себя традиции местной рукописной книги, приемы оформления русской печатно-наборной книги, а также индийской, турецкой, иранской. Туркестанские литографы создали интересные и выразительные рисунки заставок, титульных листов, книжных страниц, решенные в стиле традиционного искусства рукописной книги. Нередко в литографии можно увидеть сочетание печатно-наборных украшений с рисованной от руки орнаментацией растительного узора.

Переплеты книг в 1880—1890 годах делали из кожи зеленого, желтого, коричневого цвета и украшали простыми узорами: медальонами, звездочками, угольничками и т. п. С 1908 года стали изготовлять переплеты из плотной бумаги. Бумажные переплеты украшались бронзовой краской. С начала XX века появляются литографированные обложки из плотной бумаги с наборным орнаментом.

Художественная жизнь предреволюционного Туркестана носила провинциальный характер. Выставки устраивались редко. В Ташкенте были показаны две выставки картин западноевропейского и русского искусства из собрания князя Николая Константиновича (1890, 1915). На Туркестанской сельскохозяйственной выставке в качестве картин-иллюстраций экспонировались работы С. Юдина, Н. Розанова, И. Казакова и других художников (1909). Выставка карикатур Л. Бурэ в Самарканде была скоро закрыта (1911). Единственная Туркестанская художественная выставка состоялась в 1915 году в Ташкенте, на ней показали свои работы Л. Бурэ, И. Казаков, С. Юдин, Р. Зоммер, В. Розвадовский.

По инициативе местных любителей на всероссийских и международных выставках стали экспонироваться произведения живописцев и мастеров художественно-кустарных промыслов Туркестанского края.

Тем не менее то, что сделали художники в условиях дореволюционного Туркестана, имело положительное значение. Зарождалась и крепла плодотворная связь с русским демократическим искусством. Своим творчеством художники русской школы подготовили и облегчили освоение народами Средней Азии и Казахстана после Великой Октябрьской социалистической революции принципов нового реалистического искусства[158].

ПРИМЕЧАНИЯ

[1] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 25, стр. 93.

[2] М. Горький. История русской литературы. М., 1939, стр. 4—5.

[3] Понятие стиля модерн не следует путать с понятием модернизма как совокупности упадочных формалистических течений. Стиль модерн особенно полно проявился в прикладном искусстве (см. гл. «Русское искусство»), но он оказал также влияние на развитие декоративных тенденций в изобразительном художественном творчестве.

[4] Это были живописцы Вениг, Григорьев, Дмитриев-Оренбургский, Журавлев, Корзухин, Крамской, Лемох, Литовченко, К. Маковский, Морозов, Песков, Петров, Шустов и скульптор Крейтан.

[5] До 1866 года называлось Училище живописи и ваяния Московского художественного общества.

[6] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 24, стр. 129.

[7] Там же, стр. 120—121.

[8] Там же, т. 17, стр. 206.

[9] Сб. «А. Н. Скрябин». М.— Л., 1940, стр. 75.

[10] Е. Лансере. «Жупел» и «Адская почта».— «Советское искусство», 1935, 23 декабря.

[11] История СССР, т. 6. М., 1968, стр. 782.

[12] «Современник», 1864, т. 1, стр. 372.

[13] И. Н. Крамской. Письма, статьи в двух томах. Т. 1. М., 1965, стр. 233.

[14] Там же, стр. 202.

[15] Интересно отметить, что облик А. И. Герцена, знакомый художнику по фотографии, помог ему в решении образа главного героя картины.

[16] В 1857—1869 годах Н. Ге как пенсионер Академии художеств жил в Италии.

[17] И. Е. Репин. Далекое близкое. М., 1960, стр. 434.

[18] Суриков. Письма. М.— Л., 1948, стр. 71.

[19] М. Волошин. Суриков.— «Аполлон», 1916, № 6—7, стр. 62.

[20] И. Н. Крамской. Письма, статьи в двух томах. Т. 1. М., 1965, стр. 108—109.

[21] Выставка произведений В. А. Серова. 1865—1911. Вступительная статья И. Э. Грабаря. М., 1935, стр. 5.

[22] Увлекаясь монументально-декоративными задачами, М. Нестеров много работал в области церковно-религиозной живописи (см. раздел о монументально-декоративной живописи).

[23] И. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937, стр. 201.

[24] Мастера искусства об искусстве, т. 7. М., 1970, стр. 187.

[25] На тему «Сеча при Керженце» была создана также картина, датируемая 1913 годом.

[26] Автобиографический очерк. Каталог выставки произведений Петра Петровича Кончаловского. М., 1968, стр. 31.

[27] Газета «Путь Правды», 1914, № 5.

[28] Одним из примеров отношения церкви к проявлениям свободного творчества в рамках религиозного искусства может служить история варварского уничтожения в 1904 году росписей группы талантливой молодежи — К. Петрова-Водкина, П. Кузнецова, П. Уткина в одной из церквей в городе Саратове (К. Петров-Водкин. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970, стр. 421—425).

[29] Е. Баумгартен. Общество и художественная архитектура.— «Архитектурный музей», 1902, № 5, стр. 56.

[30] М. Волошин. Архаизм в живописи «Мира искусства».— Отдел рукописей ГРМ, ф. 32, ед. хр. 154, л. 218.

[31] В. Мачинский. Архитектурные заметки.— «Зодчий», 1914, № 25, стр. 300.

[32] Цит. по: В. В. Матэ. Каталог. Вступительная статья В. Воинова. Л., 1927, стр. 10.

[33] Постоянными сотрудниками журнала были также художники Н. Иевлев, А. Волков, И. Шестаков, П. Марков, М. Знаменский и другие.

[34] Цит. по кн.: О. Спицына. П. П. Соколов. М., 1953, стр. 78.

[35] ЦГАЛИ, ф. 939, оп. 1, ед. хр. 18.

[36] Много новых интересных графических портретов введено в научный оборот благодаря фундаментальному изданию «Новое о Репине» (редакторы-составители И. А. Бродский и В. Н. Москвинов. Л., 1969).

[37] В. В. Стасов. Избранные сочинения в 2-х т. Т. 1. М.— Л., 1937, стр. 297—298.

[38] Там же, стр. 298.

[39] Борис Пастернак. Люди и положения.— «Новый мир», 1967, № 1, 207.

[40] М. В, Алпатов. Этюды по истории русского искусства, т. 2. М., 1967, стр. 161. Влияние Чистякова на творчество Врубеля прослеживает в своей статье «Рисунки М. А. Врубеля» и Н. Дмитриева.— «Искусство», 1955, № 4, стр. 62—66.

[41] К сожалению, рисунки А. Бенуа не встретили сочувствия и одобрения у заказчиков и не были тогда изданы. Иллюстрации приобрел С. Дягилев, напечатавший их вместе с поэмой Пушкина в нескольких номерах журнала «Мир искусства». Это неблагоприятно отразилось на рисунках, предназначенных для определенного книжного формата.

[42] И. Грабарь. Письма. 1891—1917. М., 1974, стр. 151.

[43] Из письма Л. Бакста А. Бенуа от 18 января 1906 года. Секция рукописей ГРМ, ф. 137, ед. хр. 671, л. 20 и 20 об. Опубликовано в кн.: Марк Эткинд. Александр Николаевич Бенуа. Л.— М., 1965, стр. 72.

[44] Мастера искусства об искусстве, т. 4. М.— Л., 1937, стр. 404.

[45] Цит. по кн.: Э. Голлербах. Рисунки М. Добужинского. М.— Пг., 1923, стр. 39—40.

[46] А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, т. I—II. М., 1974, стр. 237, 253.

[47] Там же, стр. 267.

[48] Там же, стр. 203, 198.

[49] Игорь Грабарь. Валентин Александрович Серов. 1916, стр. 131.

[50] «Летом у нас было знаменательное собрание в Куоккале, на даче А. М. Горького,— вспоминал И. Грабарь,— на которое приехали по нашему вызову из Гельсингфорса художники *Галлен* и *Ернефельд,* и был *Леонид Андреев...* Объясняя основные задачи журнала, я говорил, что наша установка социал-демократическая, но что ее мы будем вынуждены маскировать, прибегая к эзопову языку. Алексей Максимович дважды меня поправил, прося быть поосторожнее с термином «социал-демократический», т. к. не все присутствующие стоят на этой платформе... Деятельное участие во всех вопросах принимал Серов» (И. Грабарь. Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937, стр. 215).

[51] В журнале «Жупел» появилась лишь карикатура на Витте. После закрытия этого журнала Б. Кустодиев помещал портретные карикатуры в журнале «Адская почта». Третий номер «Адской почты» предоставил почти целиком свои страницы этим рисункам.

[52] Из письма Е. Е. Лансере к А. Н. Бенуа от 13 июля 1905 года. ГРМ.

[53] Там же.

[54] Цит. по кн.: Л. Евстигнеева. Журнал «Сатирикон» и поэты-сатириконцы. М., 1968, стр. 25.

[55] В 1913 году одновременно с уже существовавшим «Сатириконом» возник «Новый сатирикон», где сотрудничали В. Лебедев, Н. Альтман, Б. Антоновский, Б. Григорьев, В. Дени, А. Радаков, Н. Радлов, В. Маяковский, а также большинство сотрудников «Сатирикона». Деятельность «Нового сатирикона» была противоречивой, в предшествующие Октябрьской революции годы он превратился в реакционный орган. После революции был закрыт.

[56] «Правда», 1917, № 30.

[57] А. А. Сидоров. Записки собирателя. Л., 1969, стр. 182.

[58] См.: В. П. Князева. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. М., 1979, стр. 196.

[59] Иван Павлов. Жизнь русского гравера. М., 1962, стр. 189.

[60] И. Нивинский часто рисовал с натуры непосредственно на цинковых досках, а затем их протравливал.

[61] В Париже Е. Кругликова организовала мастерскую монотипии, которая привлекала многих ее соотечественников.

[62] Э. Голлербах. Акварели М. А. Волошина. Л., 1927, стр. 21.

[63] Н. К. Рерих. Из литературного наследия. М., 1974, стр. 113.

[64] В. В. Стасов. Двадцать пять лет русского искусства. Избр. соч. в 3-х томах. Т. 2. М., 1952, стр. 494.

[65] Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под ред. В. В. Стасова. СПб.— М., 1905, стр. 500.

[66] После снятия монумента он передан на хранение Государственному Русскому музею в Ленинграде.

[67] С. Коненков. Музыка в моем творчестве.— «Музыкальная жизнь», 1958, № 8, стр. 14.

[68] А. С. Голубкина. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1923, стр. 49.

[69] Фабрики Никольса и Плинке, Ф. Шопена, Н. Штанге в Петербурге, выпускавшие изделия из металла (преимущественно из золоченой бронзы), хотя и применяли некоторые технические усовершенствования, но в целом сохраняли тогда уровень небольших ремесленных мастерских.

[70] Д. И. Менделеев. Стеклянное производство. СПб., 1864.

[71] Такие ситцы печатали на фабриках Л. Горелина, С. Борисова, К. Буркова в Иванове, на фабрике С. Морозова и других.

[72] Как известно, глухая резьба по дереву с растительным орнаментом была особенно распространена в Верхнем Поволжье, геометрическая резьба — в Архангельской, Вологодской, Олонецкой, Новгородской губерниях и в Центральной России, трехгранновыемчатая — в центральных губерниях. Вышивкой занимались в Смоленской, Орловской, Калужской, Тульской, Рязанской, Тамбовской, Воронежской губерниях и на Севере. Расписные прялки делали на Севере в районах рек Мезени, Северной Двины (Пермогорье), Нижней Тоймы, в Олонецкой и Архангельской губерниях. Прялки и деревянные игрушки расписывали в районе Городца Нижегородской губернии, а глиняные игрушки — в Дымковской слободе близ Вятки.

[73] Стиль модерн возник в бельгийской архитектуре в 1890-х годах и быстро распространился в других странах. Термин «модерн» происходит от французского слова «modern» (современный). В зарубежной литературе это явление называется «art nouveau» (новое искусство) или «Jugendstil» (от мюнхенского журнала «Jugend» — «Юность», положившего начало развитию этого искусства в Германии).

[74] См.: А. А. Федоров-Давыдов. Русское искусство промышленного капитализма. М., 1929, стр. 152.

[75] Этот прием, так же как и фрагментирование и укрупнение декора или следование природе в построении композиции, связан с увлечением японским искусством, что характерно для конца XIX— начала XX века.

[76] Картина была удалена с выставки как произведение революционное.

[77] В 1909—1910 годах работы Н. Фешина завоевали большое признание на выставках в Мюнхене и Питсбурге (США).

[78] «Сибирские областники» — представители местной буржуазной интеллигенции, на рубеже XIX—XX веков ставившие вопрос об автономии Сибири в экономической, политической и духовной жизни. Значительное место в своей программе они отводили проблеме «инородцев». Объективно отражали реакционные сепаратистские взгляды и устремления сибирской буржуазии и кулачества.

[79] Примером тому история малограмотного якута Мытыйкы (И. Сивцева), расписывавшего церкви и «малевавшего» портреты, но так и не получившего образования, хотя в 1912 году он выполнил портрет Льва Толстого, посланный в Москву в музей и отмеченный московскими и якутскими газетами.

[80] Сагаан Убугун (Цаган Убугун, Сагаан Убген) — Белый старик, бог плодородия.

[81] В распространении фольклорного направления сыграл роль и тот факт, что с середины XIX века ламаистская церковь стала терпимее относиться к пережиткам шаманизма, бытовавшим наряду с официальной религией, и, таким образом, в культовое искусство получают более свободный доступ древние народные представления о мире.

[82] В 1865 году открылось Одесское художественное училище при Одесском обществе любителей художеств; в 1869 году в Харькове — частная школа М. Д. Ивановой-Раевской; в 1875 в Киеве — рисовальная школа Н. И. Мурашко. В 1873 году во Львове был создан Музей художественной промышленности, а в 1905 — Национальный музей; в 1886 году в Харькове — городской музей; в 1899 в Киеве — городской музей; в Одессе — городской музей изящных искусств.

[83] Товариство для розвою руської штуки (под словом «руської» подразумевается "украинской», поскольку украинцы Галичины, Буковины и Закарпатья называли себя русинами).

[84] Л. М. Жемчужников. Мои воспоминания из прошлого. М., 1927, стр. 23.

[85] В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 3. М., 1952, стр. 660.

[86] И. Н. Крамской. Письма, статьи в двух томах. Т. 2. М., 1966, стр. 61.

[87] Там же, стр. 176.

[88] В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 3. М., 1952, стр. 64.

[89] Там же, стр. 13.

[90] И. Е. Репин. Далекое близкое. М.— Л., 1960, стр. 401.

[91] ЦГИАЛ, ф. 789, ед. хр. 14, л. 38 об.

[92] Там же, л. 36.

[93] С. Глаголь и И. Грабарь. Левитан. М., б/г., стр. 28.

[94] А. Луначарский. Русский пейзажист в Париже.— В сб.: «А. В. Луначарский об изобразительном искусстве», т. 1. М., 1967, стр. 399, 397.

[95] Любопытно, что «Артистичний вісник», выходивший во Львове, поместил специальный обзор «Шершня», в котором в назидание местным журналам отмечал его исключительные политические и художественные качества» («Артистичний Вісник», Львів, IX—X, стр. 147).

[96] Чаще всего В. Ризниченко подписывался псевдонимом «Велентий».

[97] Е. П. Демченко. Политическая графика Киева периода революции 1905—1907 гг. Киев, 1976.

[98] В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 2. М., 1952, стр. 153.

[99] Установка памятника из-за событий первой мировой войны была осуществлена лишь в 1920-х годах в Полтаве.

[100] В. В. Стасов. Избранные сочинения, т. 1. М., 1952, стр. 236.

[101] У Пуславских в Слониме, у графа Хребтовича в Щорсах и у Слизеня в Бортниках (возле Новогрудка) были большие собрания живописи, скульптуры и графики. Правда, эти коллекции были доступны лишь узкому кругу людей.

[102] Устав Мозырского общества любителей изящных искусств. 1890 год.

[103] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, д. 29—3, л. 2.

[104] М. А. Орлова. Искусство Советской Белоруссии. М., 1960, стр. 30.

[105] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 9, дело Каценбогена.

[106] ЦГИАЛ, ф. 789, оп. 12, д. И-62, л. 22—25.

[107] Эскиз экспонировался на 1-й Всебелорусской выставке 1925 года в Минске. Однако картина по этому эскизу не была создана.

[108] На 1-й Всебелорусской художественной выставке 1925 года (уже после смерти живописца) было собрано и выставлено 19 произведений Альперовича (жанровые сцены, портреты, пейзажи). Многие из них погибли в годы Великой Отечественной войны.

[109] В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 30, стр. 113.

[110] Письмо Р. Роллана жене художника С. Чюрлёнене-Кимантайте от 10 апреля 1930 г. (на лит. яз.) — «Naujos knygos», 1964, № 3.

[111] Горький и художники. Воспоминания. Переписка. Статьи. Составитель И. А. Бродский. М., 1964, стр. 104.

[112] В. Блюм — живописец, выходец из Одессы, окончивший в 1886 году петербургскую Академию художеств. Иногда школу, которую он основал, именовали просто художественной школой Блюма.

[113] Фактически первое выступление латышских художников состоялось в 1896 году на Латышской этнографической выставке в Риге, устроенной Всероссийским географическим обществом.

[114] Современником Я. Розе был А. Груздынь, который в первой половине 60-х годов учился в мюнхенской Академии художеств у В. Каульбаха. Он создал портреты И. С. Тургенева, В. А. Жуковского (возможно, написанные не с натуры), неизвестного мужчины, а также композицию «Рождественский рынок в Риге» (погибла в 1941 г.). Эти произведения говорят о принадлежности их автора к академической школе. В северных районах Латвии во второй половине XIX века работал портретист К. Зебоде (по всей видимости, самоучка). В смешанной технике акварели и гуаши он создал много крестьянских портретов, неровных по художественному качеству.

[115] О том, как высоко ценился Гун-портретист, свидетельствует предложение, сделанное ему П. М. Третьяковым, написать портрет И. С. Тургенева. Известно также, что в Париже Гун писал не дошедший до нас портрет украинской писательницы Марко Вовчок.

[116] К сожалению, до нас не дошли картины современника К. Гуна — К. Петерсона, посвященные жизни родного края («Ярмарка в Лифляндии», 1862; «Сдача рекрутов в Лифляндской губернии», 1864) и свидетельствующие о более раннем появлении национальной темы в станковой картине. По всей видимости, на Петерсона, состоявшего вольнослушателем в петербургской Академии художеств в 50-х — 60-х годах, оказала влияние русская жанровая живопись тех лет.

[117] Однако именно А. Алкснис и его коллеги исторической достоверностью своих произведений поднимались над псевдоромантическими представлениями о жизни древних племен, присущими довольно примитивным картинам художника А. Легздиня, работавшего в 80-х годах XIX века («Жертвоприношение», «Бог Перун»).

[118] В 1186 году древние ливы в Турайде схватили одного из первых проповедников христианства немецкого монаха Дитриха и хотели его сжечь. Судьбу монаха решил белый «конь рока», который должен был перешагнуть через брошенный на землю меч.

[119] На фасаде здания Рижского латышского общества (ныне здание Окружного Дома офицеров) Я. Розенталом в смешанной технике фрески и мозаики исполнены аллегорические композиции.

[120] В. Матвей написал ряд статей и брошюр, из которых были напечатаны «Искусство острова Пасхи» (1914), «Фактура» (1914), «Искусство негров» (1919).

[121] В годы империалистической войны под руководством Я. Гросвалда возникает еще очень неопределенная группа, скорее кружок, молодых художников — «Зеленый цветок». В монографии о Гросвалде, написанной Б. Р. Виппером (Рига, 1938), сказано, что идею создания группы Гросвалду подсказали русская «Голубая роза» и мюнхенский «Голубой всадник». Но по сути дела цели этого кружка были чисто национальными.

[122] А. Даугулис окончил Академию со званием неклассного художника.

[123] За портрет М. Лютера А. Даугулису в 1884 году было присвоено звание классного художника второй степени.

[124] Бизманис, Бренцис и Жвингулис — популярные образы младолатышской литературы.

[125] Латышская графика в процессе становления была довольно тесно связана с немецкими художественными школами, где в то время к искусству относились прежде всего как к ремеслу. Эта близость принесла в латышскую графику не только прочные профессиональные основы, но и некоторые стилистические черты. Помимо школ, известную роль сыграла широкая распространенность в Латвии немецкой иллюстрированной литературы.

[126] Таким мастером был прославленный в Риге немец А. Фольц, в работах которого чувствуется влияние итальянского Возрождения, а также модерна. Фольц создавал декоративные горельефы и круглую скульптуру аллегорического характера для ряда общественных зданий, построенных на рубеже XIX—XX

веков (оформление фасада Городского художественного музея, драматического театра и др.). Среди работ Фольца особой популярностью пользуется декоративный фонтан с женской фигурой, держащей над головой чашу-раковину, перед театром оперы и балета в Риге.

127 В Петербурге в училище Штиглица Т. Залькалн проходил в основном живописное и графическое обучение прикладного направления. Только после окончания училища в 1899 году, когда Залькалн приезжает в Париж и поступает в мастерскую О. Родена, он окончательно выбирает путь ваятеля.

128 В 1903—1905 годах Залькалн был преподавателем Екатеринбургского художественно-промышленного училища, которое в период первой русской революции отличалось свободолюбивыми настроениями, за что в 1905 году было временно закрыто. В этой школе у Залькална учился И. Шадр.

129 К. Рончевский начал свою деятельность в Латвии как архитектор-ученый. В 1903 году он был избран профессором рижского Политехнического института. Через несколько лет поехал в Западную Европу изучать скульптуру, а с 1912 года снова работал на архитектурном факультете Политехнического института.

130 Как признают первые исследователи истории латышского искусства, архитектура Латвии этого периода находится «на перекрестке архитектурных взглядов Берлина и Петербурга» (см. «Mākslas Vēsture», akad. prof. V. Purviša red, izd «Grāmatu draugs». 1. Rīga. 1934, 254 lpp.).

131 Ю. Васильев. Классицизм в архитектуре Риги. Рига, 1961, стр. 350.

132 «Mākslas Vēsture», akad. prof. V. Purviša red, izd «Grāmatu draugs». 1. Rīga. 1934, 254 lpp.

133 В кишиневском архиве Республиканского художественного училища, погибшем в годы Великой Отечественной войны, хранился альбом рисунков учащихся рисовальной школы Зубкова, датированный 1895 годом; многие рисунки были отмечены штемпелями конкурсов Академии художеств.

134 Более подробные сведения о Т. Зубкове пока обнаружить не удалось. Краткие данные о его деятельности сообщает А. М. Пламадяла в статье «Художники и скульпторы — бессарабцы».— «Бессарабская жизнь», 1933, № 11.

135 См. каталоги V, XIV, XX, XXI, XXIII, XXIV, XXV, XXVI выставок Товарищества южнорусских художников, а также: В. А. Афанасьєв. Товариство південно російських художників. Київ, 1961.

136 Местонахождение работы неизвестно. Сохранилась лишь фотография.

137 Занавес сгорел вместе со зданием театра в 1914 году.

138 Д. Какабадзе проявил способности к рисованию еще будучи учеником гимназии. С 1910 года он жил в Петербурге, где параллельно с занятиями в университете посещал мастерскую Л. Дмитриева-Кавказского. В Грузию он вернулся в 1918 году.

139 С. Клдиашвили окончил в 1895 году с серебряной медалью Училище живописи, ваяния и зодчества в Москве (среднее образование получил в Кутаиси и Тбилиси). В 1896—1899 годах был городским архитектором в Сухуми, в 1899 — ему поручили составление проекта здания Грузинской дворянской гимназии и пригласили руководить строительством. Кроме того, по его проектам в Тбилиси построено много жилых домов, он участвовал в конкурсе на составление проекта здания Грузинского дворянского земельного банка, в экспедициях по изучению и обмеру древнегрузинских архитектурных памятников (в южных исторических провинциях Грузии, в Рача и Лечхуми и т. д.).

140 Прекрасный портрет А. Шамшиняна в папахе (рисунок тушью), исполненный М. Врубелем в 1893 году, находится в собрании Государственной картинной галереи Армении. Портрет этот не экспонировался на выставках Врубеля и не был известен С. Яремичу — автору монографии о Врубеле.

141 См.: «Художественное наследство. Репин», т. 2. М.— Л., 1949, стр. 167.

142 В настоящее время мы можем судить об этих картинах лишь по уменьшенным копиям, исполненным художником в 1924 и 1925 годах, так как картина «Полуденный обед» погибла вскоре после присуждения премии, а местонахождение «Проповеди правоверным» неизвестно.

143 См.: «Мастера искусства об искусстве», т. 3. М.— Л., 1939, стр. 123.

144 По словам И. Бродского, соученика Х. Тер-Минасяна по мастерской И. Репина, последний высоко ценил талант молодого художника.

145 Георгий Якулов. Каталог выставки. Ереван, 1967, стр. 18, 12.

146 А. Зиссерман. Двадцать пять лет на Кавказе, т. 1. СПб., 1879, стр. 318.

147 В. Верещагин. Путешествие по Закавказью в 1864—1865 гг.— «Всемирный путешественник», 1870, № 70, стр. 272.

148 Там же.

149 В. И. Ленин. Полн. собр. соч., т. 3, стр. 491.

150 М. Горький. Беглые заметки.— «Нижегородский листок», 1896, 3 августа.

151 А. П. Остроумова-Лебедева. Автобиографические записки, т. 1—II. М , 1974, стр. 532

152 А. Ширванзаде. Из горнила жизни. Тбилиси, 1932.

153 Б. Брандт. Из поездки в Баку.— «Вестник Европы», т. 5. СПб., 1900, стр. 283.

154 Сатирический журнал «Молла Насреддин» с 1906 года издавался в Тбилиси под редакцией видного азербайджанского писателя Дж. Мамедкулизаде.

155 О традиционном искусстве казахов и киргизов см. в т. 5 «Истории искусства народов СССР».

156 Это рисунки геолога и зоолога Н. А. Северцева, натуралиста А. П. Федченко, ботаника и художницы О. А. Федченко, горного инженера, писателя и художника Д. Л. Иванова, путешественника Д. В. Вележева, архитектора А. В. Щусева, архитектора-художника Н. Н. Щербина-Крамаренко, офицера М. Алиханова-Аварского и многих других.

157 До революции казахов называли киргизами, а киргизов каракиргизами.

158 При подготовке главы использованы некоторые материалы Б. А. Глаудинова и Г. А. Сарыкуловой (по Казахстану) и П. В. Попова (о художнике Иомудском).

THE ART OF THE PEOPLES OF THE USSR (LATE 19th—20th CENTURIES)

Summary

In the art history of the peoples inhabiting the territory of the USSR, and primarily in the history of Russian art, the latter half of the 19th and the beginning of the 20th century was a highly significant period. This was the heyday of realism, whose advance in Russia was closely linked with progressive social movements and the growing consciousness of the masses which were rising to struggle for social liberation.

In spite of many contradictions, set-backs and deviations from the course of progressive art, that time was characterized by an increase in creative activity and outstanding achievements of the leading painters (Ilya Repin, Vasily Surikov, Valentin Serov) whose best creations have been recognized as world classics. Important progress was made by the national art schools.

In the Russian cultural life the foremost role was played by literature. In the second half of the 19th century Russian realistic literature was the first to raise many urgent questions of public importance. Profoundly humanistic in its essence, this literature exerted a fruitful influence on the other arts, helping them to explore the new ways and extend their range of subjects. Thus it played an inestimable role in the development of the theatre, which at that time became a genuine forum of social thought.

A contribution to the world culture was made by contemporary Russian music which developed in line with the national tradition, true to the principles of realism. Conservatoires and schools, musical societies and concert-sponsoring organizations which began to appear at that time widened the sphere of musical life. In the operatic and vocal genres music was bound by very close ties with Russian literature, taking its subjects from the works of Pushkin, Gogol, Ostrovsky. Extensive work was being done in music dealing with the imagery of world literature and folk art. Folk songs were used in many highly artistic compositions by Tchaikovsky and the members of the "Great Five".

A somewhat different course was taken by architecture. Its previous successes had always derived from lofty public ideals serving to uphold positive social tendencies. At that period, however, neither the waning culture of landed gentry nor the incipient bourgeoisie could provide the basis for the appearance of a new *grand style* in architecture. As a result this art began to lose the former sublimity and wholness of style. There was definite progress in construction technology, architects tackled new problems of town-planning, created new types of buildings (tenement houses, workshops, railway stations, etc.). At the same time the artistic and imaginative aspects of architecture receded into the background. Eclecticism was coming to the fore. Attempts were made to imitate the styles of the past. Quests for the elaboration of specific Russian and other national styles, which were to be based on elements of ancient and folk architecture, did not lead to any significant results, as they were usually confined to a mechanical use of decorative details and limited the development of architectural forms of monumental art. This was not conducive to a synthesis of arts, like the one, for instance, that had been achieved in Russian Classicism.

At the beginning of the 20th century the new European trends — the *art nouveau*, the "Vienna secession" and the "international style" — made their appearance and Russian architecture became increasingly affected by all that was extreme and modern in Western architecture.

Together with achivements in other fields of creative endeavour, the period was marked by considerable progress in the figurative arts, especially in painting. At that time the leading painters of Russia reached new heights of realism, their works being concerned with important aspects of life of contemporary society, the essential problems of ideology and art.

The Peredvizhniki society was formed in 1870 by a group of realist artists who seceded from the Academy in 1863 in protest against alien dogmatic formulas and the constructing programmes of the Academy's annual competitions. It was an influential organization of young painters inspired with ideas of bringing art to the people, who formed the realist movement in Russia. Most prominent among the members of the Peredvizhniki were Kramskoi, Repin, Surikov, Perov, and Vereshchagin. The society attached far more importance to the moral and literary aspects of art than to aesthetics. Its artistic creed was realism, national feeling and social consciousness. Art was to be placed at the service of humanitarian and social ideals; it was to be brought to all the people. The society therefore organized mobile *(peredvizhnye)* exhibitions, hence the name. The first great triumph of the Peredvizhniki was the exhibition of 1871, held in St. Petersburg. It included the canvases by Nikolai Gay *Peter I Interrogating Tsarevich Alexei*, Alexei Savrasov's *The Rooks Have Returned*, a number of portraits by Vasily Perov, etc. From that time the society was one of the determinants in the development of Russian art in all the years till the October Revolution. Its exhibitions, travelling all over the country, greatly stimulated the development of realistic and democratic trends in the national arts of the Ukraine, Byelorussia, the Baltic maritime territories, Transcaucasia, etc. Though it was basically a Russian organization, the society had a membership representative of various national cultures, uniting, together with Russian painters, the Ukrainians Sergei Sviatoslavsky, Kiriak Kostandi, Nikolai Pimonenko, the Latvian Karlis Cūns, the Byelorussian Witold Białynicki-Birula, the Armenian Vardges Sureniants.

The ideologist and propagandist ot the movement, Vladimir Stasov analysed works of the Peredvizhniki in his numerous critiques.

Very important for the Peredvizhniki was the support given by Pavel Tretyakov, the founder of the picture gallery, who devoted his life to collecting works of Russian art. He acquired a considerable number of pictures painted by adherents of the movement. At the end of his life he transferred his collection to the City of Moscow (since then it has been known as the Tretyakov Gallery).

The successes of the Peredvizhniki were so impressive that in 1894 the Academy of Arts offered professorial posts to the most eminent members of the group — Ilya Repin, Arkhip Kuinji, Ivan Shishkin, Vladimir Makovsky. Their educational activities, added to the work of the prominent supporter of realism Professor Pavel Chistiakov, brought about considerable changes in the principles of teaching and subsequently enabled the Academy to bring up outstanding artists. Nevertheless, as a government institution the Imperial Academy of Arts essentially retained its conservative tenets.

To a greater extent the progressive trends in art were inspired by the Moscow School of Painting, Sculpture and Architecture which in the late 19th century had among its professors the leading realist artists Perov and Savrasov while in the early 1900s on its staff were Serov, Korovin and other prominent painters.

Between 1860 and 1890 the figurative arts in Russia passed through several stages, each having its own characteristics.

In the Russian art of the 1860s the socio-critical approach was predominant. The painters who depicted the stark realities of life were primarily concerned with the disclosing of social evils. In their works revealing the woes, sufferings and humiliations that fell to the lot of humble folk, showing the typical aspects of life of different social groups, the treatment of characters representing the poorer classes was, as a rule, sympathetic while the portrayal of those vested with power was sometimes downright satirical. The essential qualities in the genre pictures that were produced by Perov, Nevrev, Prianishnikov and other contemporary painters were elaborate, story-telling plots, faithful rendering of characters and types and shrewd psychological interpretation. This was an art of critical realism which in the 1870s — 1880s and subsequent years continued to develop acquiring new facets and means of expression.

In the period of the 1870s — 1880s the advance of capitalism and the consequent growth of the new class — the proletariat were felt more distinctly than before. A new revolutionary situation arose in the late 1870s and the early 1880s as a result of the activity of the Narodniki (populists). In the years that followed the abolition of serfdom, the Russian Narodniki, who expressed the ideology of radical peasantry, played a progressive role, though they were not able to give correct prognosis of the ways of social development. The course which they followed in the subsequent yeats became more and more reactionary. From the 1880s ideological struggle against the Narodniki was waged by Plekhanov, and in the late 1890s it was successfully completed by Lenin.

These processes exerted an influence on the evolution of art. Artists extended the subject matter of their pictures, including motifs with political significance and introducing characters in which one could sense revolutionary implications. In the 1870s and 1880s Ilya Repin produced his famous pictures. *They did not Expect him, The Volga Boatsmen, A Religious Procession in the Kursk Province,* combining strong social tendencies with a brilliant pictorial techni-

que. Types of low-born intellectuals who usually had revolutionary convictions appear in the canvases of Nikolai Yaroshenko, while his *Stoker* was one of the first paintings in Russian art to represent an industrial worker.

In presentation most of these pictures remain genre pieces with precise rendering of details, due attention to character and psychology. But now and again the handling becomes bolder, generalization more profound; the genre picture, as it happens in Repin's works, develops into a socio-historical composition.

In the art of the 1870s — 1880s, with the critical line pursued as before, the quests for a positive hero become more insistent. The artists strive to depict not only the victims of social injustice, but also those who oppose it. They continue to show the sufferings of the people and at the same time sing praise to its best qualities and features, trying to get to the roots of popular life. This tendency was especially pronounced in the 1880s — 1890s.

New advances were made at the time by historical painting. It differed from the academic style of painting in that it had not an idealized and contemplative character but was permeated with the spirit of realism and vitality. The conventional "theatricalness" of depiction gave way to an authentic presentation of the events, characters and the historical setting. The 1870s saw the appearance of the historical works of Nikolai Gay, while the 1880s were signalized by the creation of Repin's chef-d'œuvre *Ivan the Terrible with the Body of his Son Ivan* and Surikov's canvases *The Morning of the Execution of the Streltsy, Menshikov at Beriozov* and *The Boyarynia Morozova*.

In the scenes from popular life, the historical and battle pieces the painters gave a novel interpretation of the role of the masses: in these works the people is shown as a single personage, the main force that pre-ordains the outcome of major events. The depiction of the people as a single whole does not prevent the authors from creating psychological portraits conveying the personality of individual characters. In Stasov's critiques this type of picture was described as a "choral picture", by analogy with the choral scenes in Russian operas.

On many occasions the Russian realist painters took their subjects from mythology and folklore, using them as an allegory helping to express their philosophical views concerning the sense of existence and predestination of man, to pose problems of moral and ethical character and to extol the beauty and wisdom of popular life.

That period was also fruitful for the art of portraiture which had a distinctly civic orientation. For the most part the portraitists painted the likeness of the exponents of democratic culture — scientists, writers, artists. Besides the portraits of intellectuals, there were some in which the sitters were ordinary people from the lower classes. Artists working in the Ukraine, Byelorussia, Baltic maritime provinces and Transcaucasia displayed a growing interest in the national types. In some instances the generalizing force of portrayal was so great that the likeness of an individual person was transformed into a typical social image concentrating in itself the characteristic traits of a whole stratum of society. The glorification of the beauty of man, the uniqueness and the wealth of his spirit was an essential quality in the portraits by Serov produced in the 1880s — 1890s.

The work of the landscape painters was characterised by the tendency to depict nature as the medium of people's life, showing it in the way it was perceived by the progressive thinkers of the time, in harmony with their sentiments. Landscape in Russian painting is pervaded with lyrical feeling, and in many instances it also conveys lofty civic and patriotic ideas. The works produced at that period by Alexei Savrasov, Fiodor Vasilyev, Ivan Shishkin, Arkhip Kuinji, Ivan Aivazovsky and later — by Isaac Levitan, Valentin Serov and Vasily Polenov were important landmarks in the history of Russian landscape painting.

With the advance of capitalism the revolutionary movements in different national regions of Russia were combined with struggle against the vestiges of feudalism. This was accompanied by changes in art which became more realistic and democratic in its choice of subjects. The artists began to take their themes from the life of the common people, displayed an interest in social problems, turned to the traditions and imagery of folklore.

The developing arts in the national regions and Russian art acted reciprocally on one another. Among those who contributed to the establishment of the national schools were Russian artists who lived among these peoples. With very few exceptions, young artists from the national regions received their training in St. Petersburg or Moscow. Coming into contact with the Russian cultural tradition, they later reworked it in their own idiom.

Very vividly the interaction between the national cultures revealed itself in the Ukraine, where from the 1870s the Peredvizhniki held regular exhibitions, while in the art schools which were established in the large cities — Kiev, Kharkov, Odessa — the teaching staff included Russian as well as Ukrainian artists. The pioneer of socio-critical trend in the Ukrainian art was Taras Shevchenko, and in the subsequent years it was carried on and developed by many masters of genre. In the 1880s the Peredvizhniki had its adherents among the Ukrainian artists; these were Nikolai Kuznetsov, Kiriak Kostandi, Nikolai Pimonenko. The expanses of the native landscape were depicted in numerous paintings which were executed with lyrical feeling and were not always restricted to portraying the natural scenery but included some genre elements.

The democratic and realistic tendencies, sometimes confronting and overcoming the vestiges of academism, can also be observed in the art of Byelorussia (here their exponents were Apollinary Goravsky, Nikodim Silivanovich), Lithuania (the brothers Alfredas and Eduardas Römeris), Latvia (Karlis Cūns, Julius Fedders, Janis Rozentals). Estonja (Johann Kölier), Georgia (Romanoz Gvelisiani, Alexander Beridze, Georgi Gabashvili) and of some other regions.

At the turn of the century the general picture of Russian art was complex and contradictory. From the mid-1890s Russia became the world's focal point of revolutionary processes. A powerful impetus was given to art by the rise of democratic movement which preceded the revolution of 1905 and by the Revolution itself. The reaction which followed in the wake of the revolution was not able to stop the development of progressive realistic trends in art.

The literary scene was still dominated by a few major writers who had established their reputation before the end of the 19th century.

The strides made at the period by the dramatic art can well be exemplified by the work of the Moscow Art Theatre which was founded by Konstantin Stanislavsky and Vladimir Nemirovich-Danchenko in 1898.

Really revolutionary developments were taking place in the musical theatre, where most of the operas and ballets were produced on the principles of progressive realistic art. Both in the dramatic and the musical theatre the exploration of the new ways was closely linked with innovations in the art of stage design.

But for all the successes in different spheres of artistic culture, its progress was not a smooth evolutionary movement. The democratic upsurge which preceded the revolution of 1905, began to abate when the revolution was defeated. All along the line the monarchic state and the bourgeoisie were turning to reaction. The social upheavals of the epoch had their effect on the figurative arts which developed amid controversy of different groups, trends and schools.

The essence of the processes which then prevailed in art can be better understood in the light of Lenin's proposition concerning the existence of two cultures within the capitalist society. "In each national culture", Lenin wrote in 1913, "there are elements, if even little developed, of a democratic and socialist culture, since in every nation there are working and exploited masses living in conditions which inevitably engender democratic and socialist ideology. But in every nation there is also a bourgeois culture (most often the jingoistic and clerical ones, too) — and it exists not only in the form of 'elements', but as the dominant culture" (V. I. Lenin, *Complete Works*, vol. 24, pp. 120—121. Russian ed.).

The dominant culture was in a state of crisis, and this gave rise to decadent tendencies in art. These were expressed in pessimism and mysticism, withdrawal from the realities of life and problems of social struggle, in aestheticism and unrestrained cult of form. The decadent trends were opposed by the development of realistic art which remained true to the democratic ideals. The Society of Mobile Art Exhibitions was engaged, as before, in large-scale activities, although by that time its prestige had greatly declined. The infatuation with problem pictures and civic themes was over.

One of the authoritative artistic associations at the period was the Union of Russian Artists founded in 1903. The principles of realism were consistently upheld by the Kuinji Society (1909), the Artists' Commune (1910) and some other organizations. More contradictory were the programmes of the *World of Art* (1898), the *Blue Rose* (1907), the *Knave of Diamonds* (1910), although the contribution made by their members to the development of art was largely determined by their realistic works.

Some of the leading realists of the older generation — Repin, Surikov, Vasnetsov and others — were still active at the beginning of the new century.

At the turn of the century realistic art was concerned, among other subjects, with the depiction of new social phenomena which

were specific to the proletarian stage in the revolutionary and liberation movement. The figurative arts mirror some of the aspects of class clavage in the countryside and the growing unrest among peasantry. They extend the subject matter by introducing motifs related to the life of industrial workers — miners, metalists, women working at textile factories. The range of subjects includes themes dealing with the hardships suffered by workers and their struggle. Most of the men of art were thoroughly dissatisfied with the existing reality, they were conscious of the necessity of radical changes, craved for them but at the same time had rather vague ideas of what these changes would be like and what course the things would eventually take. Hence the contradictions of their work which could have at once reactionary and progressive traits: the art of Nesterov intensely concerned with ordinary humanity but showing signs of naive religiousness; the hymn to beauty and elements of mysticism in the paintings of Vrubel; the rejection of the prosais reality and aestheticization of the past by the members of the *World of Art* group — Alexandre Benois, Nikolai Roerich and others.

The *World of Art* did not proclaim any new theories, but it attacked the low artistic standards of the Peredvizhniki as well as the deadening influence of the Academy. Individualism and artistic personality were placed first, regardless of any school. Much of the creative work of this group tended to be based on historical themes. Such artistis as Benois, Somov and Léon Bakst were under the spell of the 18th century and the romantic 1830s. Others like Nikolai Roerich, Vasnetsov and Ivan Bilibin were attempting to evoke the spirit of ancient Russia. They all aspired to achieve a synthesis of new Western European trends and certain elements of traditional Russian folk art.

The important achievement of the *World of Art* were in the fields of the artistic book (format and illustrations) and stage designing. But perhaps the greatest contribution of this group to Russian art was the revival of the sense of tradition. It is noteworthy that nearly all that Russian exported to Western Europe in the way of artistic values during the early part of the 20th century (ballet, opera, stage scenery, costume, and graphic arts) was the work of this group.

The importance of the legacy of Serov hardly needs any proof: his works, remarkable for inner force, expressivness and vividness of form, rank with the finest achivements of world culture. Likewise, the productions of Bakst, Benois, Vrubel, Golovin, Dobuzhinsky, Korovin, Roerich, Lanceray made an epoch in the art of stage decoration and became part of classical heritage. The characteristic traits of the contemporaries were recorded in realistic portraits by Somov, Golovin and other masters. Vrubel, Benois and some other artists owe a good part of their fame to superb illustrations of Russian literary classics.

Making use of the achievements of Impressionism, Konstantin Korovin and Igor Grabar introduced many novel elements in the depiction of the Russian landscape and still-life painting. Views of the classical St. Petersburg and its environs pervaded by patriotic affection for the home city and native land were created by Anna Ostroumova-Lebedeva. The atmosphere of humanism and sympathy with "the man in the street" permeate the townscapes of Mstislav Dobuzhinsky. In the revolutionary months of 1905, Serov, Lanceray, Kustodiev and Dobuzhinsky drew political cartoons and were active contributors of satirical magazines.

Besides its work for the development of artistic culture, the association did much for the propaganda of Russian art abroad and for the promulgation of progressive foreign experience. The imitative arts depict whatever is specific in the life of different historical epochs. They reveal the artistic value of the various layers of national culture. Thus the activities of the *World of Art* led to a better understanding of the aesthetic legacy of the 17th — 18th centuries. The works of its members have demonstrated the wealth of Russian culture of the 18th century. The life of Russia in the 17th century, before the reign of Peter the Great is portrayed with its national and historical peculiarities in the works of Andrei Riabushkin, Sergei Ivanov, Apollinary Vasnetsov. The beauty of ancient Christian Russia in lauded by Nesterov, scenes of life in the times of heathendom are depicted by Roerich. The folklore imagery receives embodiment in illustrations and stage designs by Ivan Bilibin, sculptures of Sergei Konionkov. Individual aspects of the people's life with manifestations of the national character are mirrored in the art of Abram Arkhipov, Fiodor Maliavin, Boris Kustodiev.

Some artists, Mikhail Vrubel in particular, were seeking to create a high monumental style and restore the synthesis of arts which had been attained in the past. Although in the social conditions prevailing in Russia this could not be accomplished, these quests left their imprint on the work of many artists.

The artists representing different nationalities actively responded to the revolutionary events of 1905—7. The revolution gave a powerful impetus to their creative endeavour. The episodes of the struggle and its participants are portrayed by Russian as well as Ukrainian, Byeloryssian, Estonian, Azerbaijani and other masters.

Breathing new life into art, the 1905 revolution gave rise to a direction in creative work which was distinguished by faith in creativeness of man, the greatness of his spirit, the power of his intellect. The most characteristic works of this kind were produced by Serov, Surikov, Maliutin, Nesterov, Konionkov, Golubkina. Landscapes by Arkady Rylov, Konstantin Yuon and Igor Grabar, which appeared at the same period, added new facets to the image of Russia as it emerged in the works of various genres.

In the years of reaction, after the defeat of the first Russian revolution, art began to show signs of a crisis. They became increasingly apparent as the democratic circles and groups gave way to confusion, disorder, disillusionment.

Some artists inclined towards subjects which were divorced from reality. In their treatment prevailed the spirit of vague dreams, reminiscences, presentiments. Such were many pictures by artists belonging to the *Blue Rose*. Some traits in the works of these masters, as well as those who were united in the *Knave of Diamonds*, were brought in by Western European Post-Impressionist influences. These influences could be fused with stylistic peculiarities specific to medieval or Russian folk art. With some artists this alloy showed the predominance of elements imitating the latest foreign trends, with others it was primarily stylization of old Russian icon painting. There were also artists who proceeded from the principles of the crafts of wood-carving, pictures of popular style and toy-making. Similar to Symbolism, Primitivism was heterogeneous and was represented by productions of different artistic worth. Often it acquired the form of grotesque and was meant to hold up to ridicule the deformities of the surrounding world; in other cases it stemmed from the desire to draw from the sources of folk art.

In the European artistic ferment of ideas of the early 1900s Russia played a significant role. A large part of ultramodernism was born and developed there during the second decade of the century. The new ideas were taken up by the group called the *Jack of Diamonds (Bubnovy Valet)*, the work of whose members — Piotr Konchalovsky, Ilya Mashkov, Aristarch Lentulov, Alexander Kuprin, Rafail Falk, Alexander Osmerkin, and others — once regarded as followers of the extreme French trends, made itself felt in Soviet Russia.

The art of the *Knave of Diamonds* was in many ways contradictory. Some of its members strove to rid the artistic work of morbid emotionality and pessimism, laxity and dreaminess. They were not attracted by vague imaginary worlds, but accepted the earthly reality and preached love of its tangible and visible forms. At the same time they disregarded motifs of civic character (thus breaking away from the Peredvizhniki tradition), did not produce pictures with a plot, but proclaimed the cult of "pure from". In some works their mode of rendering the natural world and man resembled still-life representation.

In the post-revolutionary period many masters that had once belonged to the *Knave of Diamonds* turned to realism and made considerable contribution to Soviet art. The possibility of such evolution was, in fact, prepared at the pre-revolutionary period, when their art was characterized by delight in the objective things of the material world as well as cheerful optimistic approach.

Contradictions were inherent in the work which was produced by many contemporary artists. In the mystic and symbolic style of their productions they often concealed the presentiment of the impending cataclysms which were to destroy the old social system, and their protest against the ravages of the world war. One example is Roerich's picture *Serpent's Roaring* (1914), concordant with the poetry of Valery Briusov and Alexander Blok. There was a feeling that cataclysms were inevitable, but the sources of changes in the march of history were not comprehended.

Symbolic images heralding the approach of a world of beauty are found in the paintings by Kuzma Petrov-Vodkin (*Bathing of a Red Horse,* etc.). The artist is also responsible for many works extolling the chastity and moral integrity of a common Russian woman, the fine qualities that were possessed by people of modest standing.

In the early 20th century abstractionism was known under different names. In 1910 Wasily Kandinsky painted what he considered to have been the first purely abstract work, depending entirely on the emotional significance of colours and form without figurative suggestion, and thus became the founder of Abstract Expressionism. Kasimir Malevich went through phases of Neo-Impressionism and Fauvist influence and the Russian *avant-garde* movement. He became a founder of Suprematist movement. He was

the most important inaugurator of the geometrical abstract style. As a paradigm of the movement, in 1913 Malevich exhibited a black square on a white ground. Rayonism, an abstract movement in painting, was launched in Russia in 1911—12 by Mikhail Larionov and Natalia Goncharova. The theory was that a rayonist painting should appear to float outside time and space in some fourth dimension. This was to be achieved by projecting lines or rays of parallel or contrasting colour into space, representing lines of force and attraction.

But whatever the name, it all boiled down to one thing — the severance of art from social life and divesting it of imagery. The fact that some artists believed that it was the art of the future and saw in it a spirit of revolt against affiliations with traditional styles or prescribed technical procedures, renunciation of the ideal of a finished art product subiect to traditional aesthetic canons, or aggressive spirit of self-determination and a strong demand for spontaneous freedom of expression, did not change the essence — abstract art with its rarefied atmosphere of pure aesthetics was incomprehensible to the masses.

The processes which were at work in Russian art had an effect on the cultural life of the other peoples inhabiting Russia.

At the turn of the century artistic output increased in all the national regions, art exhibitions were held more regularly, the number of art schools became larger. Many artists, after studies in Moscow and Petersburg, completed their training abroad (most often in Paris and in Munich). This enlarged their outlook. At the same time their work often began to reveal western influences.

In the early 1900s, national schools were set up in the Ukraine, Byelorussia, Moldavia, the Baltic maritime regions, Transcaucasia. Important works with subjects taken from the life of the people were created by Nikolai Pimonenko, Nikolai Murashko, Fiodor Krichevsky, Fiodor Krasitsky (all in the Ukraine); Witold Bialynitsky-Birula, Yuri Pen, Lev Alperovich (in Byelorussia); Mikalojus Čiurlionis, Antanas Žmuidzinavičius, Petras Rimša (in Lithuania); Jānis Rozentals, Vilgelms Rurvitis, Adam Alksnis, Teodors Zaļkalns (in Latvia) Paul and Kristian Rayd, Ants Laikmaa, Konrad Mägi (in Estonia); Alexander Mrevlishvili, Georgi Gabashvili, Moisei Toidze, Vladimir Gudiashvili, Niko Pirosmani, Jakov Nikoladze (in Georgia); Gevorg Balinjagian, Vardges Sureniants, Jeghishe Tatevosian, Fanos Terlemezian, Stepan Agajanian, Martiros Saryan, and Georgi Yakulov (in Armenia).

In the regions of Central Asia and Azerbaijan local schools of easel painting and sculpture were not yet formed, although there were some professionl painters and work was done by graphic artists — book illustrators and cartoonists. In the pre-revolutionary years the artistic culture of these peoples continued to be based on the activity of craftsmen and folk artists.

In their development the young artistic forces consolidating in different parts of Russia had some achievements which were not only of national but also of international importance. Outstanding contributions to the treasury of human culture were made by artists of widely varying manner and style — Martiros Saryan, Mikalojus Čiurlionis, Theodors Zaļkaln, Vladimir Gudiashvili, Jacov Nikoladze, Nikolai Pimonenko, Witold Byalinitsky-Birula.

The development of the national cultures before the revolution was rather uneven, and this had certain after-effects in the subsequent period. But on the whole the first decades of the 20th century were marked by considerable progress in the artistic life of these peoples, primarily, by the advance of realism and successes in various forms of folk art. These processes bore rich fruit and made the role of the national arts of the country more important and their contribution to the world cultural legacy— still greater.

БИБЛИОГРАФИЯ

ОБЩИЕ ТРУДЫ

К. Маркс и Ф. Энгельс об искусстве, т. 1, 2. М., 1976.

В. И. Ленин и изобразительное искусство. Документы. Письма. Воспоминания. М., 1977.

В. И. Ленин о литературе и искусстве. М , 1976.

Ленин В. И. Развитие капитализма в России. Полн. собр. соч., т. 3.

Ленин В. И. Партийная организация и партийная литература. Полн. собр. соч., т. 12.

Ленин В. И. Материализм и эмпириокритицизм. Критические заметки об одной реакционной философии. Полн. собр. соч , т. 18.

Ленин В. И. Критические заметки по национальному вопросу. Полн. собр. соч., т. 24.

Луначарский А. В. Об изобразительном искусстве, т. 1. М., 1967.

Всемирная история, т. 6. М., 1959; т. 7. М., 1960.

Всеобщая история архитектуры, т. 10. М., 1972.

Всеобщая история искусств, т. 5. М., 1964; т. 6, кн. 2. М., 1966.

Искусство стран и народов мира. Краткая художественная энциклопедия, т. 1—4. М., 1962, 1965, 1971, 1978.

История Коммунистической партии Советского Союза. М., 1976.

История СССР с древнейших времен до наших дней, т. 5. М., 1968; т. 6. М., 1968.

История эстетики. Памятники мировой эстетической мысли, т. 4, первый и второй полутома. М., 1968, 1969; т. 5. М , 1970.

Мастера искусства об искусстве, т. 6. М., 1969; т. 7. М., 1970.

Художники народов СССР. Биобиблиографический словарь, т. 1—3. М., 1970, 1972, 1976.

Чернышевский Н. Г. Об искусстве. М., 1950.

РУССКОЕ ИСКУССТВО

Общие труды

Алешина Л. С., Ракова М. М., Горина Т. Н. Русское искусство конца XIX — начала XX века. Памятники мирового искусства. М., 1972.

Алпатов М. В. Этюды по истории русского искусства, т. 2. М., 1967.

Бакшеев В. Н. Воспоминания. Вступительная статья Н. Г. Машковцева. М., 1963.

«Александр Бенуа размышляет...» Вступительная статья и комментарии И. С. Зильберштейна, А. Н. Савинова. М., 1968.

Бенуа А. Возникновение «Мира искусства». Л., 1928.

Бенуа А. Мои воспоминания. В пяти книгах. Т. I — кн. 1—3, т. II — кн. 4—5. М., 1980.

Беспалова Н. И., Верещагина А. Г. Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX века. Очерки. Под ред. М. М. Раковой. М., 1979.

Иван Яковлевич Билибин. Статьи, письма, воспоминания о художнике. Редактор-составитель, автор вступительной статьи и комментариев С. В. Голынец. Л., 1970.

Врубель. Переписка. Воспоминания о художнике. Изд. 2-е. Л , 1976.

Гинзбург И. П. П. Чистяков и его педагогические взгляды. Л.— М., 1940.

Александр Яковлевич Головин. Встречи и впечатления. Письма. Воспоминания о Головине. Вступительная статья Ф. Я. Сыркиной. Составление и комментарии А. Г. Мовшенсона. Л.— М., 1960.

Игорь Грабарь. Письма. 1891—1917. М., 1974.

Гусарова А. «Мир искусства». Л., 1972.

Дмитриева Н. А. Московское училище живописи, ваяния и зодчества. М., 1951.

История русской архитектуры. М., 1956.

История русского искусства. Под общей ред. Н. Машковцева, т. 2. М., 1960.

История русского искусства, т. 9, кн. 1, 2. М., 1965; т. 10, кн. 1. М., 1968; кн 2 М., 1969.

Капланова С. Г. Новое о Кустодиеве. Пути творческих поисков. Воспоминания. Письма. М , 1979.

Дмитрий Николаевич Кардовский об искусстве. Воспоминания, статьи, письма. Составитель и автор комментариев Е. Д. Кардовская. М., 1960.

Киселева Е. «Среды» московских художников. Л., 1976.

«Константин Коровин вспоминает...» Составители, авторы вступительной статьи и комментариев И. С. Зильберштейн, В. А. Самков. М., 1971.

Константин Коровин. Жизнь и творчество. Письма. Документы. Воспоминания. М., 1963.

Переписка И. Н. Крамского, т. 1. И. Н. Крамской и П. М. Третьяков. 1869—1887. М., 1953, т. 2. Переписка с художниками. М., 1954.

Иван Николаевич Крамской. Письма, статьи, т. 1—2. М., 1965, 1966.

Николай Петрович Крымов, художник и педагог. Статьи, воспоминания. Редактор-составитель и автор вступительной статьи С. В. Разумовская. М., 1960.

Борис Михайлович Кустодиев. Письма. Статьи, заметки, интервью. Встречи и беседы с Кустодиевым. Воспоминания о художнике. Составитель-редактор Б. А. Капралов. Л., 1967.

Лапшин В. П. «Союз русских художников». Л., 1974.

Лапшина Н. «Мир искусства». Очерки истории и творческой практики. М., 1977.

Лебедев А. К., Солодовников А. В. Владимир Васильевич Стасов. М., 1976.

Лобанов В. Кануны. Из художественной жизни Москвы в предреволюционные годы. М., 1968.

Минченков Я. Д. Воспоминания о передвижниках. Л., 1964.

Г. Г. Мясоедов. Письма. Документы. Воспоминания. Составитель В. С. Оголевец, вступительная статья Л. М. Тарасова. М., 1972.

Народное искусство СССР в художественных промыслах, т. 1, РСФСР. М.— Л., 1940.

Нестеров М. В. Давние дни. Встречи и воспоминания. М., 1959.

Нестеров М. В. Из писем. М., 1968.

Остроумова-Лебедева А. П. Автобиографические записки. Составитель, автор вступительной статьи и примечаний Н. Л. Приймак, т. I—II. М., 1974.

Очерки по истории русского портрета второй половины XIX века. М., 1963.

Очерки по истории русского портрета конца XIX — начала XX века. М., 1964.

Павлов И. Н. Моя жизнь и встречи. М., 1949.

Павловский Б. У истоков советской художественной критики. Изобразительное искусство на страницах доокотябрьской большевистской печати. 1900—1917. Л., 1970.

Передвижники. 1870—1970. [Альбом]. Автор текста и составитель А. В. Парамонов. Изд. 2-е, дополненное. М., 1975.

Петров-Водкин К. Хлыновск. Пространство Эвклида. Самаркандия. Л., 1970.

Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Киев, 1958.

Пунина И. Н. Петербургская артель художников. Л., 1966.

Пути развития русского искусства конца XIX — начала XX века. Под редакцией Н. И. Соколовой, В. В. Ванслова. М., 1972.

Рерих Н. К. Из литературного наследия. Под редакцией М. Т. Кузьминой. М., 1974.

Русская прогрессивная художественная критика второй половины XIX — начала XX века. Хрестоматия. М., 1977.

Русская художественная культура конца XIX — начала XX века. (1895—1907), кн. 1—2. М., 1968, 1969.

Русские художественные промыслы. Вторая половина XIX—XX вв. Сборник. М., 1965.

Русское декоративное искусство, т. 3. М., 1965.

Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников, т. 2. М., 1971.

Рылов А. Воспоминания. Л., 1960.

Савинов А. Академия художеств. М.— Л., 1948.

Салтыков А. Б. Избранные труды. М., 1962.

Валентин Серов в воспоминаниях, дневниках и переписке современников. Редакторы-составители, авторы вступительной статьи, очерков о мемуаристах и комментариев И. С. Зильберштейн, В. А. Самков, т. 1—2. Л , 1975.
Константин Андреевич Сомов. Письма. Дневники. Суждения современников. М., 1979.
Стасов В. В. Избранное, т. 1—3. М.— Л., 1952.
Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России на рубеже XIX—XX веков. М., 1970.
Стернин Г. Ю. Художественная жизнь России начала XX века. М , 1976.
Ульянов Н. Мои встречи. М., 1959.
Федоров-Давыдов А. Русское и советское искусство. Статьи и очерки. М., 1975.
Николай Иванович Фешин. Документы. Письма. Воспоминания о художнике. Составитель и автор комментариев Г. А. Могильников. Автор вступительной статьи С. Г. Капланова. Л., 1975.
Художественные процессы в русском и польском искусстве XIX — начала XX века. М., 1977.
Художники-передвижники. Сборник статей под редакцией В. В. Ванслова и М. М. Раковой. М., 1975.
Чистяков П. П. Письма, записные книжки, воспоминания. 1832—1919. М., 1953.
Иван Иванович Шишкин. Составление, вступительная статья и примечания И. Н. Шуваловой. М., 1978.
Эфрос А. Два века русского искусства. М., 1969.
Юон К. Об искусстве, т 1—2. Составитель А. С. Галушкина. М., 1959.

Живопись и театрально-декорационное искусство

Алпатов М. В., Гунст Е. А. Николай Николаевич Сапунов. М., 1965.
Архангельская А. И. В. Г. Перов. М., 1950.
Асафьев Б. В. (Игорь Глебов). Русская живопись. Мысли и думы. Л.— М , 1966.
Барсамов Н. Богаевский. М., 1961.
Барсамов Н. С. И. К. Айвазовский. О мастерстве художника. М., 1967.
Бенуа А. Русская школа живописи. [Альбом]. СПб., 1904.
Борисовская Н. Лев Бакст. Иллюстрированный очерк. М , 1979.
Бродский И. А. Исаак Израилевич Бродский. М., 1973.
Бродский И. И. Мой творческий путь. Л., 1965.
Верещагина А. Вячеслав Григорьевич Шварц. Л.— М., 1960.
Верещагина А. Очерки русской исторической живописи XVIII — начала XX века. (Художник. Время. История). Л., 1973.
Власова Р. И. Константин Коровин. Творчество. Л., 1969.
Михаил Александрович Врубель. 1856—1910. Вступительная статья А. А. Федорова-Давыдова. М., 1968.
Гольдштейн С. Иван Николаевич Крамской. Жизнь и творчество. 1837—1887. М., 1965.
Голынец Г. В., Голынец С. В. Иван Яковлевич Билибин. М., 1972.
Горина Т. Н. Илларион Михайлович Прянишников. 1840—1894. М., 1958.
Государственный Русский музей. Живопись XVIII — начала XX века. Каталог. Л., 1980.
Грабарь И. Моя жизнь. Автомонография. М.— Л., 1937.
Грабарь И. Э. И. Репин, т. 1—2. М., 1937; изд. 2-е. М , 1963—1964.
Грабарь И. Валентин Александрович Серов. Жизнь и творчество. 1865—1911. М., 1965.
Грановский И. Сергей Васильевич Иванов. Жизнь и творчество. 1864—1910. М., 1962.
Гутт И. А. Василий Николаевич Бакшеев. Л., 1974.
Давыдова М. В. Очерки истории русского театрально-декорационного искусства XVIII — начала XX в. М., 1974.
Дурылин С. Нестеров-портретист. М.— Л., 1949.
Дурылин С. Нестеров в жизни и творчестве. Изд. 2-е М., 1976.
Дьяконицын Л. Ф. Идейные противоречия в эстетике русской живописи конца 19 — начала 20 в. Пермь, 1966.
Живова О. Абрам Ефимович Архипов. М., 1959.
Живова О. А. Филипп Андреевич Малявин. 1869—1940. Жизнь и творчество. М., 1967.
Зименко В. Архип Иванович Куинджи. 1842—1910. М.— Л , 1947.
Зограф Н. Николай Николаевич Ге. Л., 1968.
Зограф Н. Ю. Николай Ге. [Альбом]. М., 1974.
Сергей Васильевич Иванов. [Альбом]. Вступительная статья П. Суздалева. М., 1975.
Кеменов В. С. Историческая живопись Сурикова. 1870—1880 гг. М., 1963.
Кеменов В. Василий Суриков. Л., 1979.
Князева В. Н. Рерих. Изд. 2-е. М., 1968.
Князева В. П. Зинаида Евгеньевна Серебрякова. М., 1979.
Коган Д. Головин. М., 1960.
Коган Д. Константин Коровин. М., 1964.
Коган Д. Мамонтовский кружок. М., 1970.
Коган Д. Сергей Юрьевич Судейкин. 1884—1946. М., 1974.
Коган Д. М. А. Врубель. Серия «Жизнь в искусстве». М., 1980.
Кончаловский. [Альбом]. Вступительная статья В. С. Кеменова. Л., 1973 (на англ. и русск. яз.).
Костин В. И. К. С. Петров-Водкин. М., 1966.
Кочик О. Я. Живописная система В. Э. Борисова-Мусатова. М , 1980.
Кравченко К. С. А. В. Куприн. М., 1973.
Павел Варфоломеевич Кузнецов. [Альбом]. Вступительная статья М. Алпатова. Изд. 2-е. М., 1972. (на русск. и франц. яз.).
Павел Кузнецов. Мастера нашего века. Авторы-составители Л. А. Будкова и Д. В. Сарабьянов. М., 1975.
Курочкина Т. И. Иван Николаевич Крамской. М., 1980.
Лебедев А. К. Василий Васильевич Верещагин. Жизнь и творчество. М., 1958.
Лебедев А. К. Стасов и русские художники. М., 1961.
Лебедева В. Е. Борис Михайлович Кустодиев. Живопись, рисунок, театр, книга, эстамп. М., 1966.
Лентулова М. Художник Аристарх Лентулов. Воспоминания. М., 1969.
Леняшин В. А. Портретная живопись В. А. Серова 1900-х годов. Л., 1980.
Леонов А. Василий Максимович Максимов. Жизнь и творчество. 1844—1911. М , 1951.
Липович И. Н. Иван Яковлевич Билибин. Л., 1966.
Лобанов В. 1905 год в русской живописи. М., 1922.
Лясковская О. А. Пленер в русской живописи XIX века. М., 1966.
Мальцева Ф. С. Мастера русского реалистического пейзажа, вып. 1—2. М., 1952, 1959.
Мальцева Ф. С. Алексей Кондратьевич Саврасов. М., 1977.
Манин В. Куинджи. М., 1976.
Илья Машков. [Альбом]. Авторы-составители Г. С. Арбузов, В. А. Пушкарев. Л., 1973 (на англ., франц., нем. и русск. яз.).
Михайлов А. Михаил Васильевич Нестеров. Жизнь и творчество. М., 1958.
Мочалов Л. Аркадий Александрович Рылов. Л., 1966.
Мурина Е. Андрей Петрович Рябушкин. М., 1961.
Никонова И. Михаил Васильевич Нестеров. М., 1962.
Никонова И. И. Михаил Васильевич Нестеров. М., 1979.
Новоуспенский Н. Алексей Кондратьевич Саврасов. 1830—1897. Л.— М., 1967.
Онуфриева С. А. Александр Яковлевич Головин. Л., 1977.
Петров В. «Мир искусства». [Альбом]. М., 1975 (на русск. и франц. яз.).
Подобедова О. И. Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. М., 1961.
Пожарская М. Русское театрально-декорационное искусство конца XIX — начала XX века. М., 1970.
Полевой В. Куприн. М., 1962.
Пророкова С. Репин. М., 1960.
Пружан И. Константин Сомов. М., 1972.
Пружан И. Н. Лев Самойлович Бакст. Л., 1975.
Прытков В. Николай Александрович Ярошенко. М., 1960.
Ракова М. М. Русский натюрморт конца XIX — начала XX в. М., 1970.
Репин. Художественное наследство, т. 1, 2. М.— Л., 1948, 1949.
Новое о Репине. Статьи и письма художника. Воспоминания учеников и друзей. Публикации. Редакторы-составители И. А. Бродский, В Н. Москвинов. Л., 1969.
Николай Константинович Рерих. [Альбом]. Вступительная статья Н. Дмитриевой. М , 1959.
Н. К. Рерих. Жизнь и творчество. Сборник статей. М., 1978.
Ромм А. Г. Павел Варфоломеевич Кузнецов. М., 1960.
Русаков Ю. Петров-Водкин. М., 1975.
Русакова А. Виктор Эльпидифорович Борисов-Мусатов. 1870—1905. Л. 1966.
Русакова А. Павел Кузнецов. Л., 1977.

Русская жанровая живопись XIX — начала XX века. Очерки. Под общей редакцией Т. Н. Гориной. М., 1954.
Андрей Петрович Рябушкин. [Альбом]. Автор-составитель Н. Машковцев. М., 1960.
Сарабьянов Д. В. Народно-освободительные идеи русской живописи второй половины XIX века. М., 1955.
Серебрякова. [Альбом]. Автор-составитель В. Лапшин. М., 1969.
Валентин Александрович Серов. 1865—1911. [Альбом]. Автор текста и составитель Д. В. Сарабьянов. М., 1974.
Серова Г. Николай Алексеевич Касаткин. Л., 1970.
Ситник К. А. Николай Алексеевич Касаткин. Жизнь и творчество. 1859—1900. М., 1955.
Константин Андреевич Сомов. 1869—1939. [Альбом]. Составитель и автор вступительной статьи А. П. Гусарова. М., 1973.
Суздалев П. Сергей Алексеевич Коровин. М., 1952.
Василий Иванович Суриков. Автор-составитель альбома Н. Г. Машковцев. М., 1960.
Суриков В. [Альбом]. Составитель и автор вступительной статьи Д. Сарабьянов. М., 1963.
Сыркина Ф. Я. Русское театрально-декорационное искусство второй половины XIX века. Очерки. М., 1956.
Сыркина Ф. Я., Костина Е. М. Русское театрально-декорационное искусство. М., 1978.
Тарабукин Н. М. Михаил Александрович Врубель. М., 1974.
Тарасов Л. Леонид Иванович Соломаткин. 1837—1883. М., 1968.
Третьяков Н. Константин Федорович Юон. М., 1957.
Федоров-Давыдов А. Федор Александрович Васильев. 1850—1873. М., 1955.
Федоров-Давыдов А. А. Аркадий Александрович Рылов. М., 1959.
Федоров-Давыдов А. Исаак Ильич Левитан. Жизнь и творчество. М., 1966.
Федоров-Давыдов А. А. Русский пейзаж конца XIX— начала XX века. Очерки. М., 1974.
Шувалова И. Н. Мясоедов. Л., 1971.
Эткинд М. Борис Михайлович Кустодиев. Л.— М., 1960.
Эткинд М. Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960. Л.— М., 1965.
Константин Юон. [Альбом]. Автор-составитель Т. Нордштейн. Л., 1972.
Яремич С. Михаил Александрович Врубель. Жизнь и творчество. М., 1911.

Графика

Александр Николаевич Бенуа. 1870—1960. Выставка произведений к 100-летию со дня рождения. Каталог. Вступительная статья А. Гусаровой. М., 1972.
Воинов В. И. Е. Репин. Рисунки, офорты и литографии.— В кн.: «Материалы по русскому искусству», т. 1. Л., 1928, стр. 257—286.
Максимилиан Волошин — художник. Сборник материалов. М., 1976.
Голлербах Э. Рисунки М. Добужинского. М.— Пг., 1923.
Грабарь И. Серов — рисовальщик. М., 1961.
Графика Валентина Александровича Серова. Рисунки. Акварели. Литографии. Офорты. Автор текста и составитель альбома Г. Стернин. М., 1965.
Дмитриева Н. Рисунки М. А. Врубеля.— «Искусство», 1955, № 4, стр. 62—66.
М. В. Добужинский. 1875—1975. Каталог выставки. Вступительная статья А. П. Гусаровой. М., 1975.
Докучаева В. Н. Игнатий Игнатьевич Нивинский. М., 1969.
Дульский П. М. Графика сатирических журналов 1905—1906 гг. Казань, 1922.
Дурылин С. Врубель и Лермонтов.— В кн.: «Литературное наследство», т. 45/46, 1948, стр. 541—662.
Капланова С. Г. Русская акварельная живопись конца XIX — начала XX века. М., 1968.
Корнилов П. Е. Гравер Василий Васильевич Матэ. 1856—1917. Казань, 1927.
Корнилов П. Е. Офорт в России XVII—XX веков. М., 1953.
Корнилов П. О рисунках Серова.— «Искусство», 1962, № 10, стр. 72.
Коростин А. Ф. Русская литография XIX века. М., 1953.
Елизавета Сергеевна Кругликова. Жизнь и творчество. Сборник. Составитель П. Е. Корнилов. Л., 1969.
Кузьминский К. С. Художник-иллюстратор П. М. Боклевский. М., 1910.
Кузьминский К. Репин-иллюстратор. М., 1913.
Евгений Евгеньевич Лансере. 1875—1946. Каталог выставки к 100-летию со дня рождения. Автор вступительной статьи Н. И. Шантыко. Л., 1975.
Лебедев Г. Е. Русская книжная иллюстрация XIX века. М., 1952.
И. И. Левитан. Рисунок. Акварель. Текст А. А. Федорова-Давыдова. М., 1963.
Лобанов В. М. Книжная графика Е. Е. Лансере. М.— Л., 1948.
Лясковская О. Графические портреты Валентина Серова.— «Искусство», 1965, № 10, стр. 55—61.
Немировская М. Портреты И. Е. Репина-графика. М., 1974.
Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Выставка произведений к 100-летию со дня рождения. Каталог. Вступительная статья В. А. Суслова. Л., 1971.
Парамонов А. В. Иллюстрации И. Е. Репина. М, 1952.
Пастернак Л. О. Как создавалось «Воскресение».— В кн.: «Л. Н. Толстой в воспоминаниях современников», изд. 2-е, т. 2. М., 1960, стр. 107—114.
Пастернак Л. О. Записи разных лет. М., 1975.
Подобедова О. Дмитрий Николаевич Кардовский. М., 1957.
Приселков С. В. Рисунки Ф. А. Васильева 1850—1873.— В кн.: «Труды Всероссийской Академии художеств», т. 1. Л.— М., 1947, стр. 185—198.
Радлов Н. Современная русская графика. Пг., 1917.
Разумовская С. Алексей Ильич Кравченко. М., 1962.
Революция 1905—1907 годов и изобразительное искусство. Серия альбомов под общей научной редакцией В. В. Шлеева. Вып. I, М., 1977; вып. 2, М., 1978.
И. Репин. 20 рисунков. Вступительная статья А. В. Бакушинского. М., 1936.
Рисунки И. И. Шишкина. Текст А. Н. Савинова. М, 1960.
Русская графика. [Альбом]. Авторы-составители М. Холодовская и Е. Смирнова. М., 1960.
Серов. Рисунки. Очерк С. П. Яремича. Л., 1936.
Сидоров А. А. Рисунок русских мастеров. Вторая половина XIX в. М., 1960.
Сидоров А. А. История оформления русской книги. М.— Л., 1964.
Сидоров А. А. Русская графика начала XX века. Очерки истории и теории. М., 1969.
Синицын Н. Гравюры Остроумовой-Лебедевой. М., 1964.
Сказка в творчестве русских художников. Автор текста и составитель альбома Н. Ф. Шанина. М., 1969.
Сомов А. И. И. И. Шишкин как гравер.— «Вестник изящных искусств», т. 1, вып. 1, 1883, стр. 188—191.
Спицына О. Петр Петрович Соколов. 1821—1899. М., 1953.
Стернин Г. Очерки русской сатирической графики. М., 1964.
Суздалев П. К. Врубель и Лермонтов. М., 1980.
Суслов В. Анна Петровна Остроумова-Лебедева. Л., 1967.
Тарасов Л. Петр Михайлович Шмельков. М., 1963.
Вадим Дмитриевич Фалилеев. [Альбом]. Автор вступительной статьи В. Чесноков. М., 1975.

Скульптура

Марк Матвеевич Антокольский. Его жизнь, творения, письма и статьи. Под редакцией и с предисловием В. В. Стасова. СПб., М., 1905.
Аркин Д. Образы скульптуры. М., 1961.
Бакушинский А. В. Владимир Николаевич Домогацкий. М., 1936.
Бакушинский А. В. Н. А. Андреев. М., 1939.
Бассехес С. Александр Терентьевич Матвеев. М., 1960.
Беляев Н., Шмидт И. Александр Михайлович Опекушин. 1841—1923. М., 1954.
Ватагин В. А. Изображение животного. Записки анималиста. М., 1957.
Голубкина А. С. Несколько слов о ремесле скульптора. М., 1923.
Дубовицкая Н. Николай Андреев. Л., 1966.
Ермонская В. В., Нетунасина Т. Д., Попова Т. Ф. Русская мемориальная скульптура. М., 1978.
Загорская Е. К. Анна Голубкина — скульптор и человек. М., 1964.
Каменский А. С. Т. Коненков. М., 1975.

Каменский А. Рыцарский подвиг. Книга о скульпторе Анне Голубкиной. М., 1978.
Коненков С. Т. Слово к молодым. М., 1958.
Костин В. Анна Семеновна Голубкина. 1864—1927. М.— Л., 1947.
Кравченко К. Сергей Тимофеевич Коненков. М, 1962, изд. 2-е, 1967.
Лукьянов С. Жизнь А. С. Голубкиной. М., 1965.
Мантурова Т. Александр Матвеев. М., 1974.
Александр Матвеев. Автор статьи и составитель Е. Б. Мурина. М., 1979.
Матвеева А. Б. Иван Семенович Ефимов. М., 1965.
Мурина Е. Александр Терентьевич Матвеев. М., 1964.
Парамонов А. В. В. Н. Домогацкий. М., 1957.
Петрова Е. Н. Монументальная и декоративная скульптура Ленинграда. Л., 1961.
Ромм А. Г. Русские монументальные рельефы. М., 1953.
Скульптура и рисунки скульпторов конца XIX—начала XX в. Каталог. М., 1977.
Терновец Б. Н. Русские скульпторы. М., 1924.
Трифонова Л. П. Андреев. М., 1960.
Шмидт И. М. Николай Степанович Пименов. М., 1953.
Шмидт И. Трубецкой. М., 1964.

Декоративно-прикладное искусство

Аркин Д. Искусство бытовой вещи. Очерки новейшей художественной промышленности. М., 1932.
Бакушинский А. Монументально-декоративные искания эпохи модерна. Врубель — Серов.— «Искусство», 1934, № 4, стр. 160—167.
Бартенев И. А., Батажкова В. Н. Русский интерьер XVIII—XX веков. Л., 1977.
Василенко В. М. Народное искусство. Избранные труды о народном творчестве X—XX веков. Вступительная статья Г. К. Вагнера. М., 1974.
Воронов В. Крестьянское искусство. М., 1924.
Воронов В. С. О крестьянском искусстве. Избранные труды. Вступительная статья Т. Разиной. М., 1972.
Гольдберг Т., Мишуков Ф., Платонова Н., Постникова-Лосева М. Русское золотое и серебряное дело XV—XX веков. М, 1967.
Динцес Л. А. Русская глиняная игрушка. М.— Л., 1936.
Дулькина Т. И., Ашарина Н. А. Русская керамика и стекло 18—19 веков.— Собрание Государственного Исторического музея. М., 1978.
Дягилев С. Современное искусство.— «Мир искусства», 1903, № 3, стр. 23—24.
Качалов Н. Стекло. М., 1959.
Костюм в России XVIII — начала XX века из собрания Эрмитажа. Каталог выставки. Составитель и автор вступительной статьи Т. Т. Коршунов. Л., 1974.
Крюкова И. А. Русская скульптура малых форм. М., 1969.
Левинсон Е., Смирнов Б., Шелковников Б., Энтелис Ф. Художественное стекло и его применение в архитектуре. Л.— М, 1953.
Прикладное искусство конца XIX — начала XX века. Каталог выставки. Вступительная статья Н. Ю. Бирюковой. Л., 1974.
Русский фарфор в Эрмитаже. [Альбом]. Автор-составитель Л. Никифорова. Л., 1973 (на англ. и русск. яз.).
Русский художественный фарфор. Сб. статей о Государственном фарфоровом заводе. Л, 1924.
Цейтлин М. А. Очерки по истории развития стекольной промышленности в России. М.— Л., 1939.
Шелковников Б. Русское художественное стекло. Л., 1969.

Архитектура

Бартенев И. А. Архитектура Петербурга.— В кн.: «Очерки истории Ленинграда», т. 2. М.— Л., 1957, стр. 793—809.
Борисова Е. А. Русская архитектура второй половины XIX века. М., 1979.
Борисова Е. А., Каждан Т. П. Русская архитектура конца XIX — начала XX века. М., 1971.
Грабарь И. О русской архитектуре. М., 1969.
Дружинина-Георгиевская Е. В., Корнфельд Я. А. Зодчий А. В. Щусев. М., 1955.
Жолтовский И. В. Проекты и постройки. Вступительная статья Г. Д. Ощепкова. М., 1955.
Ильин М. А. Иван Александрович Фомин. М., 1946.
Ильин М. А. Архитектура Москвы.— В кн.: «История Москвы», т 4 М., 1954, стр. 823—835.
Ильин М. А. Веснины. М., 1960.
Кауфман С. А. Владимир Алексеевич Щуко М, 1946.
Кириллов В. В. Архитектура русского модерна. Опыт формологического анализа. М., 1979.
Кириченко Е. Федор Шехтель. М., 1973.
Кириченко Е. И. Поиски национального стиля в творчестве архитектора В. А. Покровского.— В сб.: «Архитектурное наследство», 21. М., 1973, стр. 69—82.
Кириченко Е. И. Русская архитектура 1830—1910-х годов. М., 1978.
Курц Р. Е. Алексей Викторович Щусев. Кишинев, 1973.
Лисовский В Г. И. А. Фомин. Л., 1979.
Минкус М., Пекарева Н. И. А. Фомин. М., 1953.
Ружже В. Градостроительные взгляды архитектора Л. Н. Бенуа.— В сб.: «Архитектурное наследство», 7. Л.— М., 1955, стр. 67—86.
Русское зодчество, вып. 7. Памятники архитектуры второй половины XIX — начала XX в. М, 1957.
Соколов Н. Б. А. В. Щусев. М., 1952.
Степанов В. В. А. Е. Белогруд. Л., 1939.
Иван Александрович Фомин. 1872—1936. Проекты, постройки, офорты. Каталог выставки в Ленинграде и Москве. [М., 1962].
Хомутецкий Н Ф. Архитектура эпохи империализма. Л, 1939.
Яралов Ю. С. Таманян. М., 1950.

Искусство народов Поволжья, Северного Кавказа, Сибири и Крайнего Севера

Агапов В. В. Н. Попов Петрозаводск, 1951.
Беляев В. Изобразительное искусство Бурят-Монголии. Выставка национальной живописи.— «Искусство», 1929, № 3—4, стр. 98—105.
Бурятская деревянная скульптура [Альбом] Составитель И. И. Соктоева, К. М. Герасимова Улан-Удэ, 1971.
Бязарти К. Махарбек Туганти и осетинское изобразительное искусство.— «Искусство», 1972, № 4, стр. 41—47.
Воронин И. Д. Очаги живописи и скульптуры.— В кн.: «Достопримечательности Мордовии». Саранск, 1967, стр. 27—38.
Воронова О. Президент Новой Земли Тыко Вылко. М., 1977.
Герасимова К. Бурятское искусство XVIII — начала XX в. (по материалам одноименной выставки в Москве и Улан-Удэ. 1971).— «Искусство», 1972, № 9, стр. 58—66.
Езерская Н. А. Художники Северной Осетии. М., 1959.
Изобразительное искусство Алтая. Сборник очерков. Составитель и автор Л. И. Снитко. Барнаул, 1977.
Корнилов П. Казанская художественная школа.— «Художник», 1971, № 4, стр. 45—46.
Костина Е. М. Изобразительное искусство Советской Мордовии. Саранск, 1958.
Ленхобоев Г., Герасимова К. Материалы о народных умельцах Оронгоя.— В кн.: «О бурятском изобразительном искусстве...». Улан-Удэ, 1963, стр. 135—153.
Павловский Б. В. А. К. Денисов-Уральский (1864—1926). Свердловск, 1953.
Павловский Б. В. Декоративно-прикладное искусство промышленного Урала. М., 1975.
Переплетчиков В. Художник-самоед Тыко-Вылко.— В кн.: «Север. Очерки русской действительности». М., 1917, стр. 173—180.
Плотников В. И. Первые профессиональные художники уроженцы Карелии.— В кн.: «Вопросы истории Карелии». Труды Карельского филиала АН СССР, вып. 10. Петрозаводск, 1958, стр. 50—59.
Полевой Б. С. Эрьзя (Степан Дмитриевич Нефедов), изд. 2-е. Саранск, 1969.
Поляк А. И. Изобразительное искусство Удмуртии. Библиографический справочник. Ижевск, 1974.
Поляк А. И. Художники Удмуртии. Л., 1976.
Потапов И. Народный художник (о творчестве Н. В. Попова).— «Полярная звезда». Якутск, 1974, № 2, стр. 115—118.
«Радуга на снегу». Культура, традиционное и современное искусство народов Крайнего Севера. М., 1972.

Серебрянников Н. Н. Урал в изобразительном искусстве. Пермь, 1959.
Снитко Л. Синтез двух культур.— «Художник», 1972, № 3, стр. 40—44.
Соктоева И. Искусство Бурятии XVIII—XIX вв. По материалам художественной выставки.— «Декоративное искусство СССР», 1971, № 12, стр. 6—13.
Соктоева И. И. Живопись Бурятии 20-х годов.— В кн: «О бурятском изобразительном искусстве». Улан-Удэ, 1963, стр. 34—76.
Стрельцов Г. Григорий Иванович Гуркин (1870—1937). Л., 1966.
Трошин И. И. Очерки изобразительного искусства Калмыкии Волгоград, 1970.
Тумахани А. В. Певец родного края [о А. Е. Хангалове].— В кн.: «О бурятском изобразительном искусстве». Улан-Удэ, 1963, стр. 89—103.
Тыко Вылко. Записки о Новой Земле. М., 1914.
Тыко Вылко. Избранное (Воспоминания. Песни. Биография, написанная А. М. Щербаковой). Свердловск, 1965.
Ургалкина Н. Чувашское изобразительное искусство. 1920—1935. Чебоксары, 1969.
Хаким М. Махарбек Туганов — народный художник Осетии. Орджоникидзе, 1962.
Коста Хетагуров. Сб. памяти великого осетинского поэта. М., 1941.
Художники Мордовии. Библиографический справочник. Автор-составитель Г. С. Горина. Саранск, 1974.
Художники Чувашии. Библиографический справочник. Составитель Н. А. Ургалкина. Чебоксары, 1969.
Червонная С. М. Живопись автономных республик РСФСР (1917—1977). М, 1978.
Червонная С. М. Художники Советской Татарии. Библиографический справочник. Казань, 1975.
Шибаков Н. И. Степан Дмитриевич Эрьзя. Проблемы творчества. Саранск, 1976.
Шлыков В. А. Изобразительное искусство Кабардино-Балкарии. Нальчик, 1963.
Эдоков В. И. Г. И. Гуркин. Очерк о жизни и творчестве. Барнаул, 1967.
Степан Эрьзя. [Альбом]. Составитель Н. А. Дорфман, вступительные статьи В. И. Трофимова, Б. Н. Полевого. Л., 1975.

ИСКУССТВО УКРАИНЫ

А. Л. Украинский архитектурный стиль.— «Украинская жизнь», 1912, № 9, стр. 32—43.
Афанасьев В. Юрий Рафаилович Бершадский М., 1957.
А. И. Бернардацци. Биографический очерк.— «Зодчий», 1900, вып. 8, стр. 98—101.
Верещагина А. Константин Александрович Трутовский. М., 1955.
Верещагина А. Иван Иванович Соколов. 1823—1918.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века». М., 1958.
Владич Л. Иван Сидорович Ижакевич. М., 1955.
Гоберман Д. Гуцульщина — край искусства. М.— Л., 1966.
Дедлов В. Л. Киевский Владимирский собор и его художественные творцы. М., 1901.
Демченко Е. П. Политическая графика Киева периода революции 1905—1907 гг. Киев, 1976.
Жемчужников Л. М. Мои воспоминания из прошлого. Л., 1971.
Затенацкий Я. П. Николай Корнилиевич Пимоненко. Жизнь и творчество. Киев, 1955.
Кузнецов Э. В. Лев Михайлович Жемчужников. 1828—1912.— В кн.: «Русское искусство. Очерки о жизни и творчестве художников. Середина XIX века». М., 1958.
Кузьмин Е. Межигорский фаянс.— «Искусство», Киев, 1911, № 6—7, стр. 255—268.
Курильцева В. Реалистическое наследие украинского искусства.— В кн.: Курильцева В., Яворская Н. Искусство Советской Украины. М., 1957, стр. 5—56.
Лукомский Г. Новое строительство Киева, Одессы и Харькова.— «В мире искусства», Киев, 1910, № 1—3, стр. 33—36.
Мурашко Н. Киевская рисовальная школа. 1875—1901. Воспоминания старого учителя. Киев, 1907.
Огниевская И. В. Сергей Иванович Васильковский. Жизнь и творчество. Киев, 1980.
Прахов Н. А. Страницы прошлого. Очерки-воспоминания о художниках. Киев, 1958.
Редин Е. Харьков — как центр художественного образования Юга России. Харьков, 1894.
Репин и Украина. Письма деятелей украинской культуры и искусства к Репину. 1896—1927. Киев, 1962.
Русско-украинские связи в изобразительном искусстве. Сборник статей. Киев, 1956.
Самойлович В. П. Народное архитектурное творчество. Киев, 1977.
Сластионов А. Новый дом Полтавского губернского земства.— «Археологическая летопись Южной России», 1903, № 6, стр. 374—376.
Ткаченко В. Я. Николай Семенович Самокиш. М., 1964.
Членова Л. Федор Кричевский. М., 1969.
Шистер А. Н. Кириак Константинович Костанди. Л., 1975.
Эйснер В. В. «Земский» дом в Полтаве.— «Искусство и печатное дело». Киев, 1910, № 1, стр. 11—12.

Аббасов А. М. Опанас Сластьон. Життя і творчість. Нарис. Київ, 1973.
Афанасьев В. А. Геннадій Ладиженський. Київ, 1954.
Афанасьєв В. К. К. Костанді. Нарис про життя і творчість. Київ, 1955.
Афанасьев В. А. Товариство південно-російських художників. Київ, 1961.
Афанасьєв В. Петро Олександрович Нілус. Київ, 1963.
Бабулевич С. П. Видатний зодчий Києва.— «Архітектура Радянської України», 1940, № 6, стр. 23—32.
Безхутрий М. С. І. Васильківский. Нарис про життя і творчість. Київ, 1954.
Белічко Ю. Україна в творчості І. Ю. Рєпіна. Київ, 1963.
Білецький П. Георгій Іванович Нарбут (1886—1920). Нарис про життя і творчість. Київ, 1959.
Богданович Г. Федір Петрович Балавенський. Київ, 1963.
Будзан А. Ф. Різьба по дереву в західних областях України. (XIX—XX ст.). Київ, 1960.
Бутнік-Сіверський Б. Григорій Петрович Світлицький. Нарис про життя і творчість. Київ, 1958.
Владич Л. Леонід Володимирович Позен. Київ, 1961.
В'юник А. Осип Петрович Курилас. Київ, 1963.
Глухенька Н. Петриківські декоративні розписи. Київ, 1965.
Говдя П. М. К. Пимоненко. Нарис про життя і творчість. Київ, 1957.
Говдя П. Українське мистецтво другої половины XIX — початку XX ст. Київ, 1964.
Говдя П. Г., Коваленко О. М. Передвижники і Україна. Київ, 1978.
Гургула І. Народне мистецтво західних областей України. Київ, 1966.
Давидова Є. Володимир Християнович Заузе. Київ, 1966.
Данченко Леся. Народна кераміка Наддніпрянщини. Київ, 1969.
Данченко Леся. Народна кераміка Середнього Придніпров'я. Київ, 1974.
Долинський Л. В. Український художній фарфор. Київ, 1963.
Дюженко Ю. Петро Олексійович Левченко. Нарис про життя і творчість. Київ, 1958.
Дюженко Ю. Михайло Степанович Ткаченко. Київ, 1963.
Дюженко Ю. Микола Бурачек. Київ, 1967.
Ернст Ф. Георгій Нарбут та нова українська книга.— «Бібліографічні вісті». Київ, 1926.
Жолтовський П. Художній метал. Київ, 1972.
Жук А. К. Українські народні килими XVII — поч. XX ст. Київ, 1966.
Запаско Я. Українське народне килимарство. Київ, 1973.
Ігнаткін І. О. Олексій Миколайович Бекетов. Київ, 1949.
Ігнаткін І. О., Вайнгорт Л. С. Полтава, Київ, 1966.
Істория українського мистецтва в 6-ти томах, т. 4, кн. 2. Київ, 1970.
Федір Кричевський. Спогади, статті, документи. Київ, 1972.
Лашкул З. В. К. О. Трутовський. Київ, 1974.
Лащук Ю. П. Закарпатська народна кераміка. Ужгород, 1960.
Лащук Ю. Косівська керамика. Київ, 1966.

Макушенко П. І. Архітектор Валеріан Микитович Риков. Київ, 1967.
Матейко К. І. Народна кераміка західних сбластей Українськоі РСР. XIX—XX ст. Київ, 1959.
Матейко К. І. Український народний одяг. Київ, 1977.
Михайлів Ю. Г. Дядченко. Харків, 1931.
Міляєва Л. К. О. Трутовський. Київ, 1955.
Молокін О. Г. Український модерн в архітектурі XX ст.— «Архітектура Радянської України», Київ, 1940, № 4.
Мурашко М. І. Спога ди старого вчителя. Київ, 1964.
Мусієнко П. Фотій Красицький. Київ, 1975.
Нановський Я. Корнило Миколайович Устиянович. Київ, 1963.
Нановський Я. Іван Труш. Київ, 1967.
Нариси з історії архітектури Українськоі РСР. Київ, 1957.
Нариси з історії українського мистецтва. Київ, 1966.
Нариси з історії українського декоративно-прикладного мистецтва. Львів, 1969.
Нельговський Ю. П., Степовик Д. В., Членова Л. Г. Українське мистецтво від найдавніших часів до початку XX століття. Київ, 1976.
Німенко А. В. Українська скульптура другої половины XIX — початку XX ст. Київ, 1963.
Островський Г. І. І. Труш. Нарис про життя і творчість. Київ, 1955.
Островський Г. Юзефа Богуславівна Кратохвиля-Відимська. Київ, 1967.
Островський Г. Антон Іванович Манастирський. Київ, 1958.
Островський В. Олекса Новаківський. Київ, 1964.
Попова Л. С. І. Свєтославський. Нарис про життя і творчість. Київ, 1955.
Попова Л. І. Лев Михайлович Жемчужников. Київ, 1961.
Рожанківський В. Ф. Українське художнє скло. Київ, 1959.
Самойлович В. П. Народна творчість в архітектурі сільського житла. Київ, 1961.
Свенціцький І. Модест Сосенко. Прага, 1927.
Сенів І. В. Творчість Олени Львівни Кульчицької. Київ, 1961.
Сидорович С. Й. Художня тканина західних областей УРСР. Київ, 1979.
Сластьон О. Мартинович. Спогади. Харків, 1931.
Суха Л. Художні металеві вироби українців східних Карпат. Київ, 1959.
Таранушенко С. Василь Кричевський. «Життя і революція», 1929, кн. I, стр. 168—184.
Таранушенко С. П. Д. Мартинович. Нарис про життя і творчість. Київ, 1958.
Ткаченко М. Теофіл Копистинський. Київ, 1972.
Українське малярство XVII — XX століть. Провідник по виставці. Під редакцією з вступним нарисом Федора Ернста. Київ, 1929.
Фіголь М. Ярослав Васильович Пстрак. Київ, 1966.
Фіголь М. Політична сатира в українському мистецтві кінця XIX — початку XX століття. Київ, 1974.
Чернова М. Дмитро Іванович Безперчий. Київ, 1963.
Членова Л. Українські художники-передвижники. Київ, 1959.
Членова Л. Микола Дмитрович Кузнецов. Київ, 1962.
Членова Л. Іван Сидорович Іжакевич. Київ, 1964.
Шевченко-художник.— Матеріали наукової конференції, присвяченої 100-річчю з дня смерті Т. Г. Шевченка. Київ, 1963.
Широцький К. Билоусівська церква. Одесса, 1915.
Шпаков А. Олександр Олександрович Мурашко. Нарис про життя і творчість. Київ, 1959.
Шумицький М. Український архітектурний стиль. Київ, 1914.
Щепотьєва М. Українські килими. Харків, 1926.
Щербаківський Д., Ернст Ф. Український портрет. Виставка українського портрета XVII — XX ст. Київ, 1925.
Юрченко П. Г. Дерев'яна архітектура України. Київ, 1970.
Ясієвич П. Г. Київський зодчий П. Ф. Альошин. Київ, 1966.
Яценко В. М. С. Самокиш. Київ, 1954.

ИСКУССТВО БЕЛОРУССИИ

Аладова Е., Палеес С. Дореволюционное искусство Белоруссии. Вступительная статья к каталогу выставки «Изобразительное искусство Белорусской ССР». М.— Л., 1940, стр. 3—6.
Барышев Г. И. Театрально-декорационное искусство Белоруссии в период 1905—1917 гг.— В кн.: «Белорусское искусство». Минск, 1957, стр. 63—78.
Белорусское изобразительное искусство. [Альбом]. Составители Е. В. Аладова, А. В. Василевская, Н. Н. Туровников, вступительная статья А. И. Замошкина. Минск, 1950.
Дробов Л. Н. Живопись Белоруссии XIX — начала XX в. Минск, 1974.
Изобразительное искусство Белорусской ССР. [Альбом]. Вступительная статья П. Герасимовича и П. Никифорова. М., 1957.
Кацер М. С. Белорусская архитектура. Исторический очерк. Минск, 1956.
Кацер М. С. Изобразительное искусство Белоруссии дооктябрьского периода. Очерки. Минск, 1969.
Кацер М. С. Народно-прикладное искусство Белоруссии (от первобытного общества до 1917 года). Минск, 1972.
Машковцев Н. Изобразительное искусство Белоруссии.— В кн.: «Искусство Советской Белоруссии».— М.— Л., 1940, стр. 93—120.
Орлова М. К вопросу о демократической традиции в белорусском изобразительном искусстве.— В кн.: «Искусство Советской Белоруссии». М., 1960, стр. 5—48.
Осмоловский М. С. Минск. Серия «Архитектура городов СССР». М., 1950.
Очерки по истории изобразительного искусства Белоруссии. М.— Л., 1940.
Сурис Б. Из истории связей польского изобразительного искусства с русской художественной культурой.—«Искусство», 1954, № 1, стр. 56—66.
Тарасов Л. Витольд Каэтанович Бялыницкий-Бируля. Народный художник РСФСР и БССР. М.— Л., 1949.
Чантурия В. А. История архитектуры Белоруссии. Дооктябрьский период. Минск, 1969.

Бразер А. Вялікі майстар.— «Лім», 1937, 12 мая.
Бялыніцкі-Бируля В. Аб традыцыях і папярэдниках беларускага выяуленчага мастацтва.— «Лім», 1948, 14 жніуня.
З. Ж. Менскае таврыства прыгожых мастацтвау.— «Полымя», 1924, № 3(11), стр. 160—166.
Кацар М. Жывапіс Беларусі.— «Полымя», 1946, № 8—9, стр. 160—175.
Керзин М. Да чісторыі выяуленчага мастацтва БССР.— «Лім», 1937. 22 кастрычніка.
Ус А. Беларусскае выяуленчае мастацтва ў Мастацтвазнаўчай литературы.— В сб.: «Беларускае мастацтва», т. 2. Мінск, 1960, стр. 202—210.
Фурман И. П. Крашаиіна. Витебск, 1925.

Kamienska Z. Manufaktura Szklana w Urzeczu. Warszawa, 1964.

ИСКУССТВО ЛИТВЫ

Будрис С. Пятрас Римша. М., 1961.
Гаудримас Ю., Савицкас А. М. К. Чюрлёнис. Вильнюс, 1965.
Гудинас П. Калпокас. М., 1957.
Дрема В. Некоторые вопросы изучения литовского изобразительного искусства.— «Искусство», 1954, № 4, стр. 47—48.
Жмуйдзинавичюс. [Альбом]. Составитель и автор вступительной статьи П. Гудинас. Л., 1970.
Изобразительное искусство Литовской ССР. [Альбом]. Составитель и автор вступительной статьи В. Улоза. М., 1957.
Ландсбергис В. Соната весны. Творчество М. К. Чюрлёниса. Л., 1971.
Межелайтис Э., Савицкас А. Чюрлёнис. М., 1971.
Червонная С., Богданас К. Искусство Литвы. Л., 1972.
Чюрлёните Я. Воспоминания о М. К. Чюрлёнисе. Вильнюс, 1975.
Эткинд М. Мир как большая симфония. Книга о художнике Чюрлёнисе. Л., 1970.

Adomonis T. XIX a. antrosios pusės Lietuvos architektura ir dailė.— «Menotyra», 1971, t. 3, p. 85—116. (Резюме на русск. яз.)
Adomonis T. Lietuvos taikomoji-dekoratyvinė dailė XIX a. antroje pusėje.— «Menotyra», 1973, t. 4, p. 85—105.
Buudys S. Juozas Zikaras, 1881—1944. Vilnius, 1960.
Čiurlioniui 100. Vilnius, 1977.

Čiurlionis M. K. 32 reprodukcijos. vadinis straipsnis A. Venclovos. Vilnius. I—1960, II—1964, III—1968, IV—1971.
Gedminas A., Galkus J. Lietuvos plakatas. Vilnius, 1971.
Gudynas P., Kalpokas R. Petras Kalpokas. Vilnius, 1956.
Jurginis J. Lietuvos meno istorijos bruožai. Vilnius, 1960.
Jurginis J., Merkys V., Tautavičius. Vilniaus miesto istorija nuo seniausių laikų iki Spalio revoliucijos Vilnius, 1968.
Korsakaite I. Gyvybinga grafikos tradicija. Vilnius, 1970.
Landsbergis V. Čiurlionio dailė. Vilnius, 1976.
Lietuvos dailė XVI — XIX a. Tapyba. Skulptūra. Katalogas. Sudarė. P. Juodelis. Vilnius, 1969.
Lietuvos XVIII — XIX a. dailė. Piešiniai. Katalogas. Sudarė P. Svičiulienė. Vilnius, 1972.
Lietuvos dailė 1905—1940. Katalogas. Sudarė P. Juodelis ir J. Zvicevičiute. Vilnius, 1968.
Lietuvos tapyba. Sudarytojas ir teksto autorius P. Gudynas. Vilnius. 1976. (На лит., русск., англ. и нем. яз.)
Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Leidinį parengė V. Čiurlionytė-Karužiene ir J. Grigienė, straipsnio autorius L. Šepetys. Vilnius, 1977. (На лит., русск., англ., нем., франц. яз.)
Mackonis J. Antanas Žmuidzinavičius. Vilnius, 1976. (На лит., русск., англ. яз.)
Rimantas J. Petras Rimša pasakoja. Vilnius, 1964.
Savickas A. Peizažas lietuvių tapyboje. Vilnius, 1965.
Umbrasas J. Dailininko K. Sklėriaus gyvenimas ir kūryba Liepojoje (1904—1915 m.).— Lietuvos TSR Aukštųjų mokyklų mokslo darbai. Istorija, VII, 1965, p. 69—83. (Резюме на русск. яз.)
Umbrasas J. M. K. Čiurlionio idėjinių ir meninų pažiūrų bruožai.— «Menotyra», 1967, t. 1. p. 149—170. (Резюме на русск. яз.)
Umbrasas J. Lietuvių dailės draugija.— «Menotyra», 1972, t. 2, p. 161—184. (Резюме на русск. яз.)
Umbrasas J. XX a. pradžios Vilniaus dailininkų organizacijos ir jų veikla.— «Menotyra», 1976, т. 6, p. 123—138. (Резюме на русск. яз.)
Umbrasas J. Vėlyvieji M. K. Čiurlionio dailės kūriniai.— «Menotyra», 1976, t. 6, p. 7—25. (Резюме на русск. яз.)
Vaitkūnas G. Mikalojus Konstantinas Čiurlionis. Dresden, 1975.
Žmuidzinavičius A. Paletė ir gyvenimas. Vilnius, 1961.

Galaune P. L'art Lithuanie (Un recueil d'images avec une introduction). Malmö, 1934.
Ruszczyc F. Wydziat Sztuk Pięknych uniwersytetu Stefana Batorego w latach 1919—1929. Wilno, 1931.
Ryszczyc Ferdynand. 1870—1936. Pamiętnik wystawy (Muzeum Narodowe w Warszawe). Warszawa, 1966.
Słownik artystów polskich i obcych. Warszawa, t. 1. 1971, t. 11, 1975.

ИСКУССТВО ЛАТВИИ

Бауман К. Теодор Эдуардович Залькалн. М., 1960.
Ян Розентал. [Альбом]. Составитель К. Сунынь. Текст Н. Иванова. Рига, 1966.
Циелава 3. Искусство Латвии. Л., 1979.
Чаупова Р. Теодор Эдуардович Залькалн. М., 1974.
Эглит А. Карл Федорович Гун. 1830—1877. Рига, 1955.

Adams Alksnis. [Albūms]. R. Bēma ievads. Rīga, 1964.
Baumanis K. Teodors Zaļkalns. Rīga, 1966.
Cielava S. Latviešu glezniecība buržuāziski demokrātisko revolūciju posmā (1900—1917). Rīga, 1974.
Dombrovskis J. Latvju māksla. Rīga, 1925.
Eglīts A., Lapinš A. Julijs Feders. Rīga, 1956.
Ivanovs M. Gustavs Šķilters. Rīga, 1958.
Kačūlova T. Vilhelms Purvītis. Rīga, 1971.
Lapiņš A. Adams Alksnis. Rīga, 1951.
Lapiņš A., Eglīts A. Jānis Valters. Rīga, 1953.
Lapinš A., Eglits A. Kārļis Huns. Rīga, 1953.
Latviešu tēlotaja mūksla. [Albums]. Autoru kolektīva teksts. Rīga, 1955.
Makslas vēsture, II sēj. Vispūrējū V. Purviša redakcijū. Rīga, 1935.
Pelše R. Latviešu un krievu kultūras sakari. Rīga, 1951.
Janis Rozentāls, [Albūms]. Sastādītājs K. Sūninš. M. Ivanova teksts. Rīga, 1966.

Saldavs O. Vilhelms Purvītis. Rīga, 1958.

ИСКУССТВО ЭСТОНИИ

Генс Л. Ян Коорт. М., 1959.
Генс Л. Театр «Эстония». Таллин, 1978.
Мильк В. П. Рауд. М., 1957.
Реалистическое искусство Эстонии с XIX века до настоящего времени. Каталог. Составители Х. Ляти, Э. Мяги. Таллин, 1956.
Соломыкова И. П. Эстонская демократическая графика периода революции 1905—1907 годов (в сатирических журналах). Таллин, 1955.
Эрм В. Кёлер. 1826—1899. М., 1960.
Eesti kunsti ajalugu 1. köide. Eesti kunst 19. sajandi keskpaigast kuni 1940. aastani. Tallinn, 1977.

Gens, L. Jaan Koort. Tallinn, 1964.
Gens, L. Kapitalismi periood. Arhitektuur 19 s. keskpaigast kuni Suure Sotsialistliku Oktoobrirevolutsioonini.— Raamatus: «Eesti arhitektuuri ajalugu». Tallinn, 1965.
Hinnov, V. Paul Raud. Tallinn, 1966.
Kalevipoeg kunstis. Koostanud ja sissejuhatavad artiklid kirjutanud I. Solomõkova ja H. Üprus. Tallinn, 1962.
Kangro-Pool, R. Kristjan Raud. Tallinn, 1961.
Kartna, A. Paul Burman. Tallinn, 1971.
Kruus, A. August Jansen. Tallinn, 1975.
Loodus, R. Eesti raamatugraafika. Tallinn, 1968.
Läti, H. Eesti graafika. Tallinn, 1963.
Nirk, E. Kaanekukk. Tallinn, 1977.
Nurk, T. Amandus Adamson. Tallinn, 1959.
Paris, R. Konrad Mägi. Tartu, 1932.
Paris, R. Uuem Eesti kunst. Tartu, 1935.
Pert, J. August Jansen. Tallinn, 1931.
Pert, J. Kristjan Raud. Tallinn, 1933.
Pihlak, E. Nikolai Triik. Tallinn, 1969.
Pihlak, E. Konrad Mägi. Tallinn, 1979.
Pukits, M. Johann Köler. Tallinn, 1936.
Kristjan Raud. Ants Laikmaa, Kogumik. Tallinn, 1970.
Soonpää, L. Eesti skulptuur. Tallinn, 1967.
Tiik, V. Ants Laikmaa. Tallinn, 1975.
Vaga, V. Eesti kunst. Tartu, Tallinn, 1940.
Vaga, V. Kunst Tartus XIX sajandil. Tallinn, 1971
Vaga, V. Kunst Tallinnas XIX sajadil. Tallinn, 1976.
Waga, A. Johann Köler. Tartu, 1931.
Waga, A. Ants Laikmaa. Tallinn, 1938.
Waga, A. Aleksander Uurits. Tallinn, 1938.
Waga, A. Nikolai Triik. Tartu, Tallinn, 1939.

Paris R. L'art Estonien. Tartu, 1935.

ИСКУССТВО МОЛДАВИИ

Зевина А., Роднин К. Изобразительное искусство Молдавии. Кишинев, 1965.
Зеленчук В., Лившиц М., Хынку И. Народное декоративное искусство Молдавии. Кишинев, 1968.
Искусство Молдавии. Очерки истории изобразительных искусств Молдавии. Кишинев, 1967.
Лившиц М., Чезза Л. Изобразительное искусство Молдавии. Очерки. Кишинев, 1958.
Роднин К. Д., Окушко Р. В. Владимир Фульгентьевич Окушко. Педагог и художник. Кишинев, 1963.
Художественная жизнь Молдавии. Кишинев, 1971.

Чезза Л. А. Пиктура молдовеняскэ. Кишинэу, 1966.

ИСКУССТВО ГРУЗИИ

Алибегашвили Г. В. Давид Какабадзе. Тбилиси, 1958.
Амиранашвили Ш. Я. История грузинского искусства. М., 1963.
Беридзе В. Введение к кн.: Беридзе В., Езерская Н. Искусство Советской Грузии. М., 1975, стр. 11—28.
Беридзе В. Гудиашвили. Тбилиси—Будапешт, 1976 (на груз. и русск. яз.).
Георгий Иванович Габашвили. [Альбом]. Автор-составитель Н. Езерская. М., 1967.

Государственный музей искусств Грузинской ССР. Живопись. Автор-составитель Амиранашвили Ш. Я. М., 1960.
Ладо Гудиашвили. [Альбом]. Пятьдесят рисунков. Графика. Тбилиси, 1966.
Дудучава М. И. Гиго Габашвили. М., 1958.
Езерская Н. Яков Иванович Николадзе. М., 1955.
Зданевич К. Нико Пиросманишвили. Тбилиси, 1965.
Давид Какабадзе [Альбом]. Вступительная статья Л. Рчеулишвили. Тбилиси, 1966 (резюме на русск., англ. и франц. яз.).
Квасхвадзе Ш. К. Мосэ Иванович Тоидзе. М., 1965.
Кузнецов Э. Д. Пиросмани. М., 1975.
Михайлов А. Ладо Гудиашвили. М., 1968.
Пиралишвили О. Мосе Тоидзе. Тбилиси, 1958.
Пиросманишвили Нико. Текст Т. Табидзе, Г. Робакидзе, Г. Кикодзе, К. Зданкевича, К. Чернявского. Тифлис, 1926 (на груз., русск. и франц. яз.).
Нико Пиросманишвили. [Альбом]. Автор-составитель Ш. Я. Амиранашвили. М., 1967 (на русск., англ., и франц. яз.).
Саникидзе Т. Якоб Николадзе. Тбилиси, 1977 (на груз. и русск. яз.)
Урушадзе И. А. Александр Романович Мревлишвили. М., 1954.
Урушадзе И. А. Гиго Габашвили. Тбилиси, 1958.
Урушадзе И. А. Яков Николадзе. Жизнь и творчество. М., 1968.

ბერიძე ვ., თბილისის ხუროთმოძღვრება. 1801—1917 წლები. ტ. 11. თბილისი, 1963.
გაბაშვილი გ., ალბომი. ავტორი-შემდგენელი და შესავალი წერილი მ. დუდუჩავა, თბილისი, 1962.
გორდეზიანი ბ., გრიგოლ ტატიშვილი, თბილისი, 1957.
გორდეზიანი ბ., მიხაი ზიჩი საქართველოში, თბილისი, 1960.
დუდუჩავა მ., ახალი ქართული ხელოვნება, თბილისი, 1950.
დუდუჩავა მ., იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1953.
თაბუკაშვილი ლ., ვალერიან სიდამონ-ერისთავი, თბილისი, 1958.
კაკაბაძე დ., ალბომი შესავალი წერილი ლ. რჩეულიშვილისა, თბილისი, 1965.
კვასხვაძე შ., გიორგი მაისურაძე, თბილისი, 1958.
სანიკიძე თ., იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1977.
ფირალიშვილი ო., ივანე გუგუნავა (მივიწყებული მხატვრის კვალდაკვალ), თბილისი, 1964.
ფირალიშვილი ო., მოსე თოიძე, თბილისი, 1971.
შანიძე ლ., იაკობ ნიკოლაძე, თბილისი, 1962.
ჯანელიძე დ., ალექსანდრე მრევლიშვილი, თბილისი, 1956.

ИСКУССТВО АРМЕНИИ

Аладжалов С. Георгий Якулов. Ереван, 1971.
Арутюнян В. М., Сафарян С. А. Памятники армянского зодчества. М., 1951.
Волошин М. А. С. Сарьян.— «Аполлон», 1913, № 9, стр. 5—21.
Выставка офортов Эдгара Шаина. Вступительная статья Р. Дрампяна. Ереван, 1936.
Дрампян Р. Г. Егише Татевосян. М., 1957.
Дрампян Р. О пейзаже «Храм Рипсиме» Вардгеса Суреняна.— Известия АН Армянской ССР. Общественные науки, 1957, № 2, стр. 47—49.
Дрампян Р. Геворк Башинджагян (к столетию со дня рождения).— «Искусство», 1957, № 8, стр. 56—57.
Дрампян Р. Сарьян. М., 1964.
Дрампян Р. Г. Акоп Гюрджян. Ереван, 1973.
Измаилова Т., Айвазян М. Искусство Армении. М., 1969.
Костина Е. Георгий Якулов. 1884—1928. М., 1979.
Мартикян Е. А. Степан Маликсетович Агаджанян. М., 1958.
Михайлов А. Мартирос Сергеевич Сарьян. М., 1958.
Музей Мартироса Сарьяна [Альбом]. Вступительная статья Ш. Г. Хачатряна. М., 1973 (на русск., арм. и франц. яз.).
О Сарьяне. Страницы художественной критики. Отзывы современников. [Составители А. А. Каменский, Ш. Г. Хачатрян.] Ереван, 1980.
Очерки по истории армянского изобразительного искусства. Ереван, 1979.
Очерки по истории искусства Армении. Сборник статей. М.— Л., 1939.
М. Сарьян [Альбом]. Автор текста и составитель альбома А. Каменский. М., 1968.
Сарьян М. С. Из моей жизни. М., 1970.
Халпахчьян О. Х. Армяно-русские культурные отношения и их отражение в архитектуре. Ереван, 1957.
Халпахчьян О. Х. Гражданское зодчество Армении (жилые и общественные здания). М., 1971.
Георгий Якулов. Каталог выставки. М., 1975.
Яралов Ю. С. Города Армении. М., 1950.

Դրամբյան Ռ., Եղիշե Թադևոսյան, Երևան, 1955։
Դրամբյան Ռ., Մարտիրոս Սարյան, Երևան, 1960։
Դրամբյան Ռ., Ռեալիստ նկարիչը (Ստեփան Աղաջանյան), «Սովետական արվեստ», № 12, 1963։
Հակոբյան Թ. Խ., Երևանի պատմությունը (1879—1917 թթ.), Երևան, 1963։
Հարությունյան Վ., Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960։
Հովհաննիսյան Կ. Լ., XII—XIX դարերի հայկական ճարտարապետությունը, Ակնարկ հայ ճարտարապետության պատմության, Երևան, 1964։
Ղազարյան Մ., Վարդգես Սուրենյանց, Երևան, 1960։
Մարտիկյան Ե., Հայկական կերպարվեստի պատմությունը, XVII—XIX դդ., Գիրք Բ, Երևան, 1975։
Մարտիկյան Ե., Փ. Թերլեմեզյան, Երևան, 1964։
Շահազիզ Ե., Հին Երևանը, Երևան, 1951։
Շահին Է., Կատալոգ (առաջաբանը՝ Վ. Մկրտչյանի), Երևան, 1975։
Շիշմանյան Ռ., Եդգար Շահին, Երևան, 1956։
Սարգսյան Մ., Գևորգ Բաշինջաղյան, Երևան, 1957։
Սարյան Մ., Գրառումներ իմ կյանքից, Գիրք առաջին, Երևան, 1966։
Սուրենյան Վ., Կատալոգ (առաջաբանը՝ Ռ. Դրամբյանի), Երևան, 1931։

ИСКУССТВО АЗЕРБАЙДЖАНА

Абдуллаева Н. А. Ковровое искусство Азербайджана. Баку, 1971.
Бретаницкий Л. Баку. Очерк архитектурной истории города. Л.— М., 1970.
Бретаницкий Л. Архитектура дореволюционного Азербайджана (конец XIX — начало XX в.).— В кн.: Бретаницкий Л., Саламзаде А. Архитектура Советского Азербайджана. М., 1973.
Бретаницкий Л., Саламзаде А. Кировабад. Очерк архитектурной истории города. М., 1960.
Казиев А. Об азербайджанском искусстве начала XX в. (1900—1920 гг.) — «Искусство Азербайджана», IV. Баку, 1954, стр. 109—125.
Казиев А. Азим Азим-заде. М., 1960.
Керимов К. Азербайджан в произведениях русских художников.— «Искусство Азербайджана», VI. Баку, 1959, стр. 137—220.
Мамедбейли М. Лагич XVIII—XIX вв.— В сб. «Архитектурное наследство», 24. М., 1976, стр. 151—161.
Миклашевская Н. Художники XIX века — Мирза Кадым Эривани и Мир Мохсун Навваб.— «Искусство Азербайджана», IV. Баку, 1954, стр. 84—108.
Миклашевская Н. Стенные росписи Азербайджана XVIII—XIX веков.— «Искусство Азербайджана», IV. Баку, 1954, стр. 52—83.
Наджафов М. Азим Азимзаде. Баку, 1965.
Саламзаде А. Прогрессивное значение присоединения Азербайджана к России для развития его архитектуры в XIX в.— «Искусство Азербайджана», V. 1956, стр. 255—271.
Саламзаде А. Ф. Архитектура Азербайджана XVI—XIX вв. Баку, 1964.
Саламзаде А., Авалов Э., Салаева Р. Проблемы сохранения и реконструкции исторических городов Азербайджана. Баку, 1979.
Усеинов М., Бретаницкий Л., Саламзаде А. История архитектуры Азербайджана. М., 1963.
Фатуллаев Ш. С. Жилые дома в застройке городов Азербайджана на рубеже XIX—XX веков. Баку, 1963.
Фатуллаев Ш. Градостроительство Баку XIX — начала XX в. Л., 1978.

Әсәдова С. Д. XIX—XX әсрләрдә Азәрбајҹан зәркәрлик сәнәти. Бакы, 1978.
Әфәндијев Р. Азәрбајҹан ел сәнәти. Бакы, 1971.
Әфәндијев Р., Тәрланов М. Азәрбајҹан халг сәнәти. Бакы, 1960.
Әфәндијев Р., Кәримов К., Рзајев Н., Саламзадә Ә., Һәбибов Н. Азәрбајҹан инҹәсәнәти. Бакы, 1977.
Кәримов К. Биринҹи рус ингилабы дөврүндә Азәрбајҹан тәсвири инҹәсәнәти. «Азәрбајҹан инҹәсәнәти», VI ч. Бакы, 1959, сәһ. 292—319 (резюме на русск. яз.).

Кәримов К. Бәһруз Кәнкәрли. Бакы, 1962.
Нәҹәфов М. Әзим Әзимзадә. Бакы, 1973.
Садыгзадә Ә., Саламзадә Ә. XVIII—XIX әсрләрдә Азәрбајҹанда јашајыш биналары. Бакы, 1961.
Саламзадә Ә. Р., Рзајев Н. И. Кәримов К. Ч., Әфәндијев Р. С., Һәбибов Н. Д. Азәрбајҹан инҹәсәнәти. Бакы, 1977

ИСКУССТВО СРЕДНЕЙ АЗИИ И КАЗАХСТАНА

Воронина В. Л. Черты архитектуры жилища старого Ходжента.— «Сборник статей, посвященных искусству таджикского народа». Сталинабад, 1956, стр. 125—144.
Земская М. И. Александр Волков. Мастер «Гранатовой чайханы». М., 1975.
Костюм народов Средней Азии. Историко-этнографические очерки. М., 1979.
Мошкова В. Г. Ковры народов Средней Азии конца XIX — начала XX в. Ташкент, 1970.
Народное декоративное искусство Советского Узбекистана. Текстиль. Ташкент, 1954.
Нильсен В. А., Манакова В. Н. Архитектурный декор памятников Узбекистана. Л., 1974.
Пугаченкова Г. А. Самарканд, Бухара. М., 1961.
Пугаченкова Г. А. Искусство Туркменистана. Очерк с древнейших времен до 1917 г. М., 1967.
Пугаченкова Г. А. Термез, Шахрисябз, Хива. М., 1976.
Рахимов М. К. Художественная керамика Узбекистана. Ташкент, 1961.
Старейшие советские художники о Средней Азии и Кавказе. [Альбом]. Автор вступительной статьи и статей о творчестве художников М. Б. Мясина. М., 1973.
Такташ Р., Фахретдинова Д., Захидов П. На рубеже двух эпох. Введение в кн. «Искусство Советского Узбекистана». М., 1976, стр. 11—48.
Толстова Л. С. Каракалпаки за пределами Хорезмского оазиса. В XIX — начале XX века. Нукус. Ташкент, 1963.
Фахретдинова Д. А. Набойка Узбекистана.— В кн.: «Вопросы изобразительного искусства Узбекистана». Ташкент, 1973, стр. 51—64.
Чабров Г. Н. Русские архитекторы дореволюционного Туркестана (1865—1916 гг.).— В кн.: «Архитектурное наследие Узбекистана». Ташкент, 1960, стр. 221—249.
Чабров Г. Художественное оформление туркестанской литографированной книги (1880—1917).— В кн.: «Искусство таджикского народа», вып. 2. Сталинабад, 1960, стр. 205—224.
Чабров Г. Н. Забытые картины (природа Средней Азии в произведениях русских художников второй половины XIX—начала XX в.).— В кн.: «Вопросы изобразительного искусства Узбекистана». Ташкент, 1973, стр. 107—120.

СПИСОК ИЛЛЮСТРАЦИЙ

50. И. Грабарь. Февральская лазурь. X., м. 1904 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

51. М. Нестеров. Видение отроку Варфоломею. X., м. 1889—1890 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

52. М. Нестеров. Амазонка (Портрет О. М. Нестеровой-Шретер). X., м. 1906 г. Государственный Русский музей. Ленинград

53. Ф. Малявин. Вихрь. X., м. 1905—1906 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

54. М. Врубель. Пан. X., м. 1899 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

55. М. Врубель. Демон поверженный. X., м. 1902 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

56. Е. Лансере. Корабли времен Петра I. К., темпера. 1909 г. Государственный Русский музей. Ленинград

57. А. Бенуа Прогулка короля. Б, гуашь, акв 1906 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

58. К. Сомов. Арлекин и дама. Б., гуашь. 1912 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

59. М. Добужинский Человек в очках (Портрет К. Сюннерберга-Эрберга). Б., уголь, акв., белила. 1905—1906 гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

60. В. Борисов-Мусатов. Водоем. X., темпера. 1902 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

61. П. Кузнецов. Мираж в степи. X., м. 1912 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

62. Б. Кустодиев. Московский трактир. X., м. 1916 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

63. Н. Рерих. Небесный бой. К., темпера. 1912 г. Государственный Русский музей. Ленинград

64. К. Петров-Водкин. Купанье красного коня. X., м. 1912 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

65. З. Серебрякова. Беление холста X, м. 1917 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

66. И. Машков. Натюрморт с ананасом. X, м 1908 г. Государственный Русский музей. Ленинград

67. П. Кончаловский. Портрет Г. Б. Якулова. X., м. 1910 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

68. К. Юон. Мартовское солнце. X., м. 1915 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

69. А Рылов. Зеленый шум X, м Около 1904 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

70. С. Малютин. Портрет В. В. Переплетчикова. Б., пастель. 1912 г. Государственный Русский музей. Ленинград

71. Н. Фешин. Портрет неизвестной X., м. 1908 г. Государственный Русский музей. Ленинград

72. М. Врубель. Надгробный плач. Эскиз росписи для Владимирского собора в Киеве. Б., акв. 1887 г. Государственный музей русского искусства. Киев

73. Н. Рерих. Баян. Богатырский фриз Панно для дома Ф. Г. Бажанова в Петербурге (ныне библиотека имени А. П. Чехова). X, темпера 1910 г. Государственный Русский музей. Ленинград

74. А. Васнецов. Эскиз декорации к опере «Хованщина» М. П. Мусоргского. 1897 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

75. М. Бочаров. Сцена коронования Бориса. Эскиз декорации к опере «Борис Годунов» М. П. Мусоргского. 1874 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва.

76. В. Васнецов. Палаты царя Берендея. Эскиз декорации к опере «Снегурочка» Н. А. Римского-Корсакова. 1885 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

77. В. Симов. Царская опочивальня. Макет декорации к трагедии «Царь Федор Иоаннович» А. К. Толстого. 1898 г. Музей Московского Художественного академического театра

78 К. Коровин. Эскиз декорации к опере «Садко» Н. А. Римского-Корсакова. 1906 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

79. М. Врубель. Город Леденец. Эскиз декорации к опере «Сказка о царе Салтане» Н. А. Римского-Корсакова. 1900 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва

80. А. Головин. Кабинет Арбенина. Эскиз декорации к драме «Маскарад» М. Ю. Лермонтова. 1917 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва

81. Л. Бакст. Эскиз костюма к трагедии «Эдип в Колоне» Софокла. 1904 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва

82. М. Добужинский. Эскиз к спектаклю «Николай Ставрогин» по роману Ф. М. Достоевского «Бесы». 1913 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва

83. А. Бенуа. Эскиз гобелена к балету «Павильон Армиды» Н. Н. Черепнина. 1907 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

84. А. Экстер. Фриз костюмов к вакхической драме «Фамира-кифарэд» И. Ф. Анненского. 1916 г. Фрагмент. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва

85. В. Егоров. Гости. Эскизы костюмов к пьесе «Жизнь человека» Л. Н. Андреева. 1907 г. Музей Московского Художественного академического театра

86. А. Головин Эскиз декорации к опере «Псковитянка» Н. А. Римского-Корсакова. 1901 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

87. Н. Гончарова. Эскиз декорации к опере «Золотой петушок» Н. А. Римского-Корсакова. 1914 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва

88. С. Судейкин. Эскиз декорации к комедии «Женитьба Фигаро» Бомарше. 1915 г. Государственный центральный театральный музей имени А. А. Бахрушина. Москва

89. Н. Сапунов. Мистическое собрание. На сюжет пьесы «Балаганчик» А. А. Блока Б., гуашь, бронза, золото, серебро, уголь. 1909 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

90. П. Шмельков. Утро в передней частного пристава. Б., акв., кар. 1870-е гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

91. П. Соколов. Охотник с собакой. Б., акв. Вторая половина XIX в. Музей-усадьба «Абрамцево»

92. Ф. Васильев. Волга у Ширяева буерака. Б., граф. кар. 1870 г. Государственный Русский музей. Ленинград

93. И. Шишкин. Пейзаж. Б., кар. 1890-е гг. Государственная Третьяковская галерея. Москва

94. А. Саврасов. Весенний пейзаж. Б., кар. 1876 г. Государственная Третьяковская галерея Москва

143. Д. Пучков. Пляшущий мужичок. Богородская резьба по дереву. Конец XIX — начало XX в. Музей народного искусства Москва

144. Сосуд «Полкан». Поливная керамика. Скопин Вторая половина XIX в. Государственный Исторический музей. Москва

145. А. Бенуа, Е. Лансере. Столовая. Выставка художественного предприятия «Современное искусство». 1903 г. Петербург

146. Ситец кашенированный. Товарищество мануфактур Горелина с сыновьями. 1904—1905 гг. Ивановский областной краеведческий музей

147. Чайный сервиз. Фарфор. Вторая половина XIX в. Завод братьев Корниловых. Государственный музей керамики и «Усадьба Кусково» XVIII века

148. А. Резанов. Дворец великого князя В. А. Романова (ныне Дом ученых). 1867 г. Ленинград

149. В. Шервуд. Исторический музей. 1877—1883 гг. Москва

150. И. Ропет, В. Гартман. Теремок в усадьбе «Абрамцево». 1873 г.

151. К. Быковский. Государственный банк. 1890—1892 гг. Москва

152. А. Щусев. Казанский вокзал. 1913—1926 гг. Москва

153 И. Фомин. Особняк А. А. Половцева на Каменном острове (ныне клинический санаторий). 1911—1913 гг. Ленинград

154. Ф. Шехтель. Особняк С. П. Рябушинского (ныне Музей-квартира М. Горького). 1900—1902 гг. Москва

155. В. Щуко. Жилое здание на Каменноостровском проспекте (ныне Кировский проспект). 1910-е гг. Ленинград

156. А. Беркутов. Удмурт и удмуртка с гуслями в своей избе. X., м. 1910 г. Сарапульский краеведческий музей

157. В. Попов. Водопад Гирвас. X., м. 1911 г. Музей изобразительных искусств Карельской АССР. Петрозаводск

158. Н. Фешин. Портрет неизвестной(Марийка). X, м. 1901—1908 гг. Горно-Марийский районный краеведческий музей имени А. В. Григорьева. Козьмодемьянск

159. Г. Гуркин. Озеро горных духов(Дены-Дёрь) X, м 1910 г Красноярская художественная галерея

160. К. Хетагуров. Дети-каменщики. X., м. 1880-е гг. Северо-Осетинский республиканский художественный музей имени М. Туганова. Орджоникидзе

161. Тыко Вылко. Горы в Машигиной губе. Акв., цв. кар. 1910-е гг Государственный Русский музей. Ленинград

162. С. Эрьзя. Голова мордовки. Железобетон. 1917 г. Мордовский республиканский музей изобразительных искусств Саранск

163. Неизвестный мастер. Сагаан Убугун (Белый старик). Дерево, резьба, роспись. Конец XIX — начало XX в. Бурятский республиканский краеведческий музей имени М. Р. Хангалова. Улан-Удэ

164. Санжи-Цыбик Цыбиков. Аюша. Дерево. Конец XIX — начало XX в. Государственный музей искусства народов Востока. Москва

165. К. Трутовский. Свадебный выкуп. X., м. 1881 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

166 Л. Жемчужников. Покинутая. Офорт. 1860 г.

167. Н. Кузнецов. Объезд владений. X., м. 1879 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

168. К. Костанди. В люди. X., м. 1885 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

169. К. Костанди. Ранняя весна. X., м. 1890 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

170. Н. Пимоненко. Жница. X., м. 1889 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

171 Н. Пимоненко. Брод X., м 1901 г. Одесский художественный музей

172. П. Нилус. Отдых. X, м. 1896 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

173. С. Кишиневский. В кутузке. X., м. 1895 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

174. А. Мурашко. Крестьянская семья. X., м. 1914 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

175. А. Мурашко. Портрет художницы Л. М. Ковалевской. Б., пастель. 1914 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

176. Ф. Красицкий. Гость из Запорожья (авторское повторение картины 1901 г.). X., м. 1916 г Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

177. С. Васильковский. Воронец в цвету. X, м Начало 1900-х гг. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР Киев

178. В. Орловский. Жатва. X., м. 1882 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

179. Ф. Кричевский. Невеста. X., м. 1910 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

180. Г. Светлицкий. Музыканты. X., м 1912 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

181. С. Светославский. Рыбачки. X., м. Начало 1900-х гг. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

182. П. Левченко Глухомань (Село зимой). X., м. 1903 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

183. И. Похитонов. Зимние сумерки на Украине. X., м. 1890-е гг. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

184. С. Колесников. Ранняя весна. X., м. 1911 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

185. А. Маневич. Городской пейзаж. X., м. 1914 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

186. Н. Бурачек. Золотая осень. X, м. 1910-е гг. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

187. А. Петрицкий. Сатана в образе девушки танцует перед царем Китоврасом. X., м. 1915 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

188 А. Новакивский Автопортрет с женой. X., м. 1911 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

189 И. Труш. Портрет Леси Украинки. X., м. 1900 г. Государственный музей украинского изобразительного искусства УССР. Киев

190. К. Устиянович. Т. Г. Шевченко в ссылке. X., м. 1880-е гг. Львовский музей украинского искусства

241. М Чюрлёнис. Соната Моря. Финал. Х., темпера. 1908 г. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

242. П. Римша. Матушка. Бронза. 1910 г. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

243. П. Римша. Пахарь. Гипс. 1907 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

244. К. Склерюс. Портрет эстонца. Б., акв. 1916 г. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

245. П. Римша. Заглавный лист к книге Видунаса «Вечный огонь» Б., тушь, перо. 1912 г.

246. М. Чюрлёнис. Виньетка к сборнику народных песен. Б, тушь, перо. 1909 г. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

247. Ансамбль жилых домов на площади Лукишкес (ныне площадь Ленина). 1911—1913 гг. Вильнюс

248. Крест. Работа народного мастера В Свирскиса. Кедайнский район Дерево. Вторая половина XIX в.

249. Прялка. Местечко Векшняй, Мажейский район. Дерево. Конец XIX — начало XX в. Каунасский государственный художественный музей имени М. К. Чюрлёниса

250. Кувшин. Купишкский район. Глина, глазурь. Конец XIX — начало XX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

251. Народное тканое покрывало. Варенский район. Лен, шерсть, хлопок. Конец XIX — начало XX в. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

252. Декоративный сундук. Шилальский район. 1910 г. Художественный музей Литовской ССР. Вильнюс

253. К. Гун. Женский портрет. Х., м. 1871 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

254. Я. Розе. Портрет Х. Цимзе. Х., м. 1851 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

255 К. Гун. Канун Варфоломеевской ночи (Лигист). Х., м. 1868 г. Государственный Русский музей Ленинград

256. К. Гун. Латышский батрак за обедом. Б., акв. 1863 г. Государственный Русский музей. Ленинград

257. Ю. Феддер. Долина реки Гауи. Х., м. 1891 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

258. А. Бауманис. В корчме. Б., кар. 1885 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

259. Я. Розентал. После обедни. Х., м. 1894 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

260. Я. Розентал. Песня пастушки. Х., темпера. 1898 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

261. Я. Розентал. Портрет певицы М. Вигнер-Гринберг. Х., м. 1916 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

262. Я. Валтер. Купающиеся мальчики. Х., м. Около 1900 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

263. Я. Валтер. Рынок в Елгаве. Х., м. 1897 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

264. В. Пурвит. Последний снег. Х., м. 1898 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

265. В. Пурвит. Мартовский вечер (Зимний пейзаж). Х, м Около 1901 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

266. Я Тилберг. Пьета (Похороны рабочего). Х, м. 1909 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

267. В. Матвей. Крыши (Висби). Х., м. Около 1909 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

268. Я. Гросвалд. Старый беженец. Х, м. 1917 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

269. Р. Заринь. Курбад и девятиголовый змей. Из цикла «О чем шумят латышские леса». Офорт. 1903—1911 гг. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

270. Т. Удер. Женщина с ношей. Б, уголь. Около 1911 г. Тукумский художественный и краеведческий музей

271, 272. Э. Бренцен Иллюстрации к роману братьев Р. и М. Каудзитес «Времена землемеров». Б, акв. 1911—1913 гг. Музей истории, литературы и искусства имени Я. Райниса. Рига

273. Г. Шкилтер. Сиротка. Бронза 1903 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

274 Г. Шкилтер Портрет писателя Р. Каудзитса. Бронза 1902 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

275. Т. Залькалн. Сидящая матушка. Гранит. 1916 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

276. Т. Залькалн. Мрамор (Женская голова) 1911 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

277. Латышский народный костюм. 1860-е — 1870-е гг. Музей истории Латвийской ССР. Рига

278. Виллайнэ — наплечное покрывало Фрагмент. Шерсть, вышивка. Латгале. XIX в Музей истории Латвийской ССР. Рига

279, 280. Е. Дранда. Декоративные блюда. 1910 г. Художественный музей Латвийской ССР. Рига

281. Я. Бауманис. Александровская гимназия (ныне здание Государственной консерватории Латвийской ССР). 1874 г. Рига

282. Л. Бонштедт. Здание театра (ныне Театр оперы и балета Латвийской ССР). 1863 г. Рига

283 М. Эйзенштейн. Дом на улице Ф. Гайлиса. Начало XX в. Рига

284 И. Кёлер Портрет отца художника. Х, м 1857 (?) г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

285. И. Кёлер. Пряха. Б., акв. Около 1863 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

286. А. Вейценберг. Линда. Мрамор. 1880 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

287 А. Адамсон Последний вздох корабля Воск — 1899 г. Мрамор — 1926 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

288. А. Адамсон. Памятник кораблю «Русалка». Бронза, гранит. 1902 г. Кадриорг. Таллин

289. П. Рауд. Старик с острова Муху. Х., м. 1898 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

290. О. Гофман. Волостной судья. Х, м. Между 1894—1899 гг. Государственный художественный музей Эстонской ССР Таллин

291. Э. Дюккер. Берег моря. Х., м 1875 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

292. А. Лайкмаа. Маленькая Альма. Б., пастель. 1900 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

293 А. Янсен Портрет М. Сеппойс. Х, м. 1910 г. Государственный художественный музей Эстонской ССР. Таллин

343. А. Арцатбанян. Портрет дочери с тюльпанами. X., м. 1915 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

344. В. Гайфеджян. Сирень. X., м. 1917 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

345. Г. Якулов. Петухи. X., м. 1907 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

346. А. Акопян. Овощи X, м 1901 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

347. М. Сарьян. Персидский натюрморт. X, темпера. 1913 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

348. М. Сарьян. Ночь. Египет. К., темпера. 1911 г. Музей М. Сарьяна. Ереван

349. А. Гюрджян. Портрет И. Добровейна Мрамор. 1912—1913 гг. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

350. О. Пушман. Натюрморт с восточными предметами. X., м. Начало XX в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

351. Э. Шаин. Тряпичница. Офорт. 1901 г. Государственная картинная галерея Армении. Ереван

352. Кружевная салфетка. Конец XIX — начало XX в. Частное собрание

353 Ковер армянский. Шерсть. XIX в. Музей народного творчества. Ереван

354. Резной балкон жилого дома. Конец XIX в. Ереван

355. Церковь Месропа Маштоца. 1879 г. Колокольня 1884 г. Ошакан

356. Одноэтажный дом с полуподвалом. Вторая половина XIX в. Ереван

357. Дом губернатора на Губернской улице (ныне административное здание). Начало XX в. Ереван

358. Жилой дом. Конец XIX в. Шеки

359. Жилой дом. Конец XIX в. Куба

360. Г. Тер-Микелов. Жилой дом и Летнее общественное собрание (ныне филармония). 1910—1912 гг. Баку

361. И. Плошко. Здание общественного назначения (ныне здание Президиума Академии наук Азербайджанской ССР). 1913 г. Баку

362. З. Ахмедбеков (?). Мечеть Таза-пир. 1912 г. Баку

363. Джума-мечеть в Крепости. Портал. 1910 г. Баку

364. Е. Скибинский. Жилой дом на улице Полухина. 1899 г. Баку

365. М. Эривани. Сидящая женщина. Б., темпера. 70-е гг. XIX в. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку

366. М. Эривани. Молодой человек. Б., темпера. 70-е гг. XIX в. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку

367. А. Азимзаде. Гаджи в различные моменты жизни. Журнал «Мезели» («Юмор»). 1915 г.

368 Б. Кенгерли. Пастух со стадом. Б., акв. 1918 г. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку

369. А. Хусейни. Азербайджанская семья (Семейный завтрак). Б., акв. 1914 г. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку

370 Ковер безворсовый «варни». Карабахская группа. Конец XIX в. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку

371. Вышивка. Шеки. XIX в. Азербайджанский государственный музей искусств имени Р. Мустафаева. Баку

372. Ковер ворсовый «малыбейли». Карабахская группа. Конец XIX в. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку

373. Афтаба — рукомойник. Медь, гравировка. XIX в. Государственный музей азербайджанского ковра и народно-прикладного искусства. Баку

374. В. Гейнцельман. Дворец великого князя Н К. Романова (ныне Дворец пионеров). Начало 1880-х гг Ташкент

375. Особняк А. А. Половцева. Интерьер приемного зала (ныне Музей прикладного искусства). 1890 г. Ташкент

376. Минарет Ислам-ходжа. 1908 г. Хива

377. Мечеть Бала-хауз. Айван. 1917 г. Бухара

378. Мемориальный памятник сагана-там. Начало XX в. Урочище Чат. Казахская ССР

379. Дворец Ситора-и-Махи-хоса. 1912—1914 гг. Бухара

380. Ч. Валиханов. Портрет казаха. Б., кар. 1856. Казахская картинная галерея. Алма-Ата

381. Н. Иомудский. На привале в горах Копет-Дага. Б., кар. 1890 г. Туркменский государственный музей изобразительных искусств. Ашхабад

382. И. Казаков. Так угодно аллаху. X., м. 1907 г. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

383. С. Юдин. Чайхана в горах. X., м. 1900-е гг. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

384. Чирог — светильник. Чугун, литье. Конец XIX в. Нурата. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

385. Ф. Атауллаев. Поднос. Медь, чеканка. 1902 г. Коканд. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

386. Блюдо и сосуд. Медь, гравировка, инкрустация серебром. Начало XX в. Государственный музей искусств народов Востока. Москва

387. Фрагмент росписи потолка мечети Сарвистон в кишлаке Ругунд. 1906—1911 гг.

388. Сузани джизакское. Ручная вышивка по бумазее шелком, шов босма, тамбурный шов юрма. Конец XIX в. Государственный музей искусств Узбекской ССР. Ташкент

На суперобложке: И. Левитан. Весна — большая вода. X., м. 1897 г. Государственная Третьяковская галерея. Москва

LIST OF ILLUSTRATIONS

56. Ye. Lanceray. *Ships of Peter the Great's Time*, in tempera on carboard. 1909. The Russian Museum, Leningrad

57. A. Benois. *The King Takes a Stroke*, in gouache and water-colours, 1906. The Tretyakov Gallery, Moscow

58. K. Somov. *Lady and Harlequin*, in gouache. 1912. The Tretyakov Gallery, Moscow

59 M. Dobuzhinsky. *Bespectacled Man (Portrait of K. Sünnerberg-Erberg)*, in charcoal, water-colours and whiting. 1905—6. The Tretyakov Gallery, Moscow

60. V. Borisov-Musatov. *Reservoir*, in tempera. 1902. The Tretyakov Gallery, Moscow

61. P. Kuznetsov. *Mirage in the Steppe*, in oil. 1912. The Tretyakov Gallery, Moscow

62. B. Kustodiev. *Moscow Inn*, in oil. 1916. The Tretyakov Gallery, Moscow

63. N. Roerich. *Fight in the Heaven*, in tempera on cardboard. 1912 The Russian Museum, Leningrad

64. K. Petrov-Vodkin. *Bathing a Red Horse*, in oil. 1912. The Tretyakov Gallery, Moscow

65. Z. Serebriakova. *Bleaching of Linen*, in oil. 1917. The Tretyakov Gallery, Moscow

66. I. Mashkov. *Still Life with a Pine-apple*, in oil. 1908. The Russian Museum, Leningrad

67. P. Konchalovsky. *Portrait of the Artist Georgi Yakulov*, in oil. The Tretyakov Gallery, Moscow

68. K. Yuon. *The Sun in March*, in oil. 1915. The Tretyakov Gallery, Moscow

69. A. Rylov. *Spring Verdure*, in oil. C. 1904. The Tretyakov Gallery, Moscow

70. S. Maliutin. *Portrait of V. Perepletchikov*, in pastel on cardboard. 1912. The Russian Museum, Leningrad

71. I. Feshin. *Portrait of an Unknown Lady*, in oil. 1908. The Russian Museum, Leningrad

72. M. Vrubel. *The Lamentation*, study of wall decoration for St Vladimir Cathedral in Kiev, in water-colours. 1887. Museum of Russian Art, Kiev

73. N. Roerich. Detail from the study of a panel for F. Bazhanov's house in St. Petersburg (at present the Chekhov Library), in tempera on canvas. 1910. The Russian Museum, Leningrad

74. A. Vasnetsov. Stage design for opera *Khovanshchina* by M. Moussorgsky. 1897. The Tretyakov Gallery, Moscow

75. M. Bocharov. *The Coronation of Boris Godunov*. Stage design for opera *Boris Godunov* by M. Moussorgsky. 1874. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow

76. V. Vasnetsov. *Palace of Tsar Berendei.* Stage design for opera *The Snow Maiden* by N. Rimsky-Korsakov. 1885. The Tretyakov Gallery, Moscow

77 V. Simov. *Tsar's Bedchamber.* Model of settings for tragedy *Tsar Feodor Ioannovich* by A. Tolstoi. 1898. Moscow Art Theatre Museum

78 K. Korovin. Stage design for opera *Sadko* by N. Rimsky-Korsakov. 1906. Armenian Picture Gallery, Yerevan

79. M. Vrubel. *The Town of Fruit-drop.* Stage design for opera *The Tale of the Tsar Saltan* by N. Rimsky-Korsakov. 1900 Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow

80. A. Golovin. *Arbenin's Study*, stage design for drama *The Masquerade* by M Lermontov. 1917. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow

81 L. Bakst. Costume design for tragedy *Oedipus at Colon* by Sophocles. 1904. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow

82. Dobuzhinsky. Study for the performance *Nikolai Stavrogin* after F. Dostoevsky's *The Devils.* 1913. Bakhrushin Theatrical Muzeum, Moscow

83. A. Benois. Study of a tapestry for ballet *The Pavilion of Armida* by N. Cherepnin. 1907 The Tretyakov Gallery, Moscow

84. A. Ekster. Costume designs for *Thamira, a Cithara-player,* Bacchic drama by I. Annensky. 1916. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow

85. V. Yegorov. *The Guests*, costume designs for *The Life of a Man*, play by L. Andreev. 1907. Moscow Art Theatre Museum

86 A. Golovin. Stage design for opera *A. Maid of Pskov* by N. Rimsky-Korsakov. 1901. Armenian Picture Gallery, Yerevan

87. N. Goncharova. Stage design for opera *The Golden Cockerel* by N. Rimsky-Korsakov. 1914. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow

88. S. Sudeikin. Stage design for comedy *Le Mariage de Figaro* by P.-A. C. Beaumarchais. 1915. Bakhrushin Theatrical Museum, Moscow

89. N. Sapunov. Meeting of Mystics. After the play *A Small Showbooth* by A. Blok, in gouache, bronze, gold, silver, charcoal. 1909. The Tretyakov Gallery, Moscow

90. P. Shmelkov. *The Morning in the Foreroom of a Commissary of Police,* in water-colours and pencil. 1870s. The Tretyakov Gallery, Moscow

91. P. Sokolov. *Hunter with a Dog*, in water-colours. Second half of the 19th century. Abramtsevo Estate Museum

92. F. Vasilyev. *The Volga by the Shiriaev Ravine*, in pencil. 1870. The Russian Museum, Leningrad

93. I. Shishkin. *Landscape,* in pencil. 1890s. The Tretyakov Gallery, Moscow

94. A. Savrasov. *Spring Landscape*, in pencil. 1876. The Tretyakov Gallery, Moscow

95. V. Surikov. *Portrait of Olga Konchalovskaya*, in water-colours. 1888. Private collection

96. I. Repin. *Portrait of Ye. Batashova*, in charcoal and sauce. 1891. The Tretyakov Gallery, Moscow

97. D. Kardovsky. Illustration to *A Chestnut-coloured Dog*, story by A. Chekhov, in charcoal. 1903. Literary Museum, Moscow

98. L. Pasternak. Illustration to *The Resurrection*, novel by L. Tolstoy, in charcoal and pencil. 1898. Tolstoy Museum, Moscow

99. M. Vrubel. Illustration to *The Demon*, poem by M. Lermontov, in pencil. 1890—91. The Tretyakov Gallery, Moscow

100. M. Vrubel. *Portrait of N. Zabela Vrubel*, in water-colours. 1902. The Russian Museum, Leningrad

101. M. Vrubel. *Rose in a Glass*, in water-colours and pencil. 1904. The Tretyakov Gallery, Moscow

102. K. Somov. *Portrait of the Poet Alexander Blok*, in pencil, crayons and gouache. 1907. The Tretyakov Gallery, Moscow

103. Ye. Lanceray. Study of cover for the book *Medieval Poetry in Miniatures*, in Indian ink and water-colours. 1906. The Russian Musseum, Leningrad

104. I. Bilibin. Illustration to *The Tale of a Golden Cockerel* by A. Pushkin, in pencil and water-colours. 1906. All-Union Pushkin Museum, Pushkin

105. A. Ostroumova-Lebedeva. Venice. *The Canal Grande*, xylograph. 1914. The Russian Museum, Leningrad

106. A. Ostroumova-Lebedeva. *The Wide Neva in a Misty Day*, in water-colours and charcoal. 1912. The Russian Museum, Leningrad

107. M. Dobuzhinsky. *Idyll of October*, drawing for *Zhupel* magazine. 1905

163. Anonymous. *The White Old Man*, wooden figurine with carved and painted decoration. Late 19th or early 20th century. Khangalov Museum of Local Lore of the Buryat ASSR, Ulan-Ude

164. Sanzhi Tsybikov. *The God Ayushe*, wooden figurine. Late 19th or early 20th century. Museum of Oriental Art, Moscow

165. K. Trutovsky. *The Redemption of a Bride*, in oil. 1881. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

166. L. Zhemchuzhnikov. *Abandoned*, etching. 1860

167. N. Kuznetsov. *Riding Round His Estate*, in oil. 1879. The Tretyakov Gallery, Moscow

168. K. Kostandi. *Making His Way*, in oil. 1885. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

169. K. Kostandi. *Early Spring*, in oil. 1890. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

170. N. Pimonenko. *Reaper*, in oil. 1899. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

171. N. Pimonenko. *Ford*, in oil. 1901. Odessa Art Museum

172. P. Nilus. *Resting*, in oil 1896. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

173. S. Kishinevsky. *In the Prison*, in oil. 1896. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

174. A. Murashko. *Peasant Family*, in oil. 1913. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

175. A. Murashko. *Portrait of the Artist L. Kovalevskaya*, in pastel. 1914. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

176. F. Krasitsky. *Guest from the Country beyond the Rapids* (authour's replica of 1901 picture), in oil. 1916. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

177. S. Vasilkovsky. *The Steppe in Blossom*, in oil. Early 1900s. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

178. V. Orlovsky. *The Harvest*, in oil. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

179. F. Krichevsky. *Bride*, in oil. 1910. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

180. G. Svetlitsky. *Musicians*, in oil 1912. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

181. S. Svetoslavsky. *Fisherwomen*, in oil. Early 1900s. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

182. P. Levchenko. *A Dull Place (A Village in Winter)*, in oil. 1903. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

183. I. Pokhitonov. *Twilight in the Ukraine in Winter*, in oil. 1890s. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

184. S. Kolesnikov. *Early Spring*, in oil. 1911. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

185. A. Manevich. *Urban View*, in oil. 1914. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

186. N. Burachek. *The Golden Autumn*, in oil. 1910s. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

187. A. Petritsky. *The Satan in the Image of a Girl Dancing before Tsar Kitovras*, in oil. 1915. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

188. A. Novakivsky. *Self-portrait with the Artist's Wife*, in oil. 1911. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

189. I. Trush. *Portrait of the Writer Lesia Ukrainka*, in oil. 1900. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

190. K. Ustiyanovich. *Taras Shewchenko in Exile*, in oil. 1880s Museum of Ukrainian Art, Lvov

191. I. Izhakevich. *Reaping Stones*, in oil; grisaille. 1889. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

192. V. Krichevsky. Cover for the book *Ukrainian Art* (in Ukrainian), in water-colours. 1913. Ukrainian SSR Academy of Sciences Central Scientific Library, Kiev

193. G. Narbut. Cover for G. Lukomsky's book *Old Halician Architecture*. 1914. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

194. Ye. Kulchitskaya. *The Moloch of War*, etching. 1915

195. L. Pozen. *A Zaporozhye Cossack Making a Reconnaissance*, in brnoze. 1888. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

196. M. Mikeshin. Monument to Bogdan Khmelnitsky in Kiev, in bronze and granite. 1888

197. P. Aleshin. Branch of the Lenin Central Museum (formerly Museum of Pedagogy) in Kiev. 1909—13

198. V. Gorodetsky. Administrative building (formerly V. Gorodetsky's mansion) in Kiev. 1902—3

199. A. Bernardazzi. Building of the Philarmonic Society (formerly the New Exchange) in Odessa. 1894—99

200. K. Zhukov. Building of the Art Institute (formerly the Art School) in Kharkov. 1911—17

201. N. Veriovkin. Dwelling house (formerly the building of the *Salamandra* Credit Society) in Kharkov. 1913—14

202. Woollen Ukrainian rug. Produced at Yalanetz Village, Podolsk Province, second half of the 19th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Fine Arts, Kiev

203. Ukrainian painted Easter-eggs. Second half of the 19th and early 20th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

204. G. Sobachko-Shostak. *The Roosters*, in water-colours. Done at Skoptsy (at present Veselinovka) Village, Kiev Province, 1916. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

205. *Woman with a Bird*, earthenware figurine painted with underglaze polychrome decoration. Produced at Oposhnia Village, Poltava Province, 1914. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Decorative Folk Art, Kiev

206. P. Baraniuk. Earthenware Bowl with underglaze polychrome decoration. Produced at Sunki Village, Kiev Province, second half of the 19th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

207. V. Shkribliak. Wooden Casket with carved decoration and inlaid work in copper wire and nails. Produced at Yavorovo Village, Stanislav Province (at present Kosov Region), second half of the 19th or early 20th century. Ukrainian SSR Museum of Ukrainian Folk Decorative Art, Kiev

208. K. Alkhimovich. *Gediminas's Funeral*, in oil. 1888. Museum Narodowe, Kraków

209. K. Alkhimovich. *Escorted by Gendarmes*, in oil. 1894. Museum Narodowe, Warsaw

210. A. Goravsky. *Evening in the Minsk Province*, in oil. Early 1870s. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk

211. A. Goravsky. *Bathers*, in oil. 1858. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk

212. N. Atryganyev. *Landscape*, in oil. 1883. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk

213. N. Silivanovich. *A Shepherd from Sventianshchina*, in oil. 1891. Picture Gallery, Vilnius

214. F. Rushits. *Emigrants*, in oil. 1902. Picture Gallery, Vilnius

215. F. Rushits. *By the Church*, in oil. 1899. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk

216. Yu. Pen. *House a Kid*, in oil. Late 19th or early 20th century. Byelorussian SSR Art Museum, Minsk

278. Villaines. *Shawl*, wool embroidered. 19th century. Latvian SSR History Museum, Riga

279, 280. E. Dranda. Decorative dishes. 1910. Latvian SSR Art Museum, Riga

281. J. Baumanis. Building of the Latvian SSR Conservatory (formerly Tsar Alexander Gymnasium) in Riga. 1874

282. L. Bonštedts. Building of the Latvian SSR Theatre of Opera and Ballet in Riga. 1863

283. M. Eizenšteins. House in F. Gailis St. in Riga. Early 20th century

284. J. Köler. *Portrait of the Artist's Father*, in oil. 1857 (?) Estonian SSR Art Museum, Tallinn

285. J. Köler. *Spinner*, in water-colours. *C.* 1863. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

286. A. Veizenberg. *Reaper*, in marble. 1880. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

287. A. Adamson. *The Last Sign of a Ship*, in marble, 1926, and wax, 1899. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

288. A. Adamson. Monument to the ship *The Mermaid*, in bronze and granite, in Kadriorg Palace-and-Park, Tallinn

289. P. Raud. *Old Man from the Muhu Island*, in oil. 1898. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

290. O. Hoffman. *Volost Judge*, in oil. Between 1894—99. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

291. E. Dükker. *Seashore*, in oil. 1875. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

292. A. Laikmaa. *Small Alma*, in pastel. 1900. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

293. A. Jansen. *Portrait of M. Seppois*, in oil. 1910. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

294. A. Laikmaa. *Old Aitsam*, in pastel. 1904. Tartu Art Museum

295. N. Triik. *Portrait of the Artist Ants Laikmaa*, in oil. 1913. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

296. N. Triik. *Lennuk*, in tempera. 1910. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

297. A. Uurigs. *Portrait of the Artist's Sister*, in water-colours. 1910. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

298. N. Burman. *Goats*, in oil. *C.* 1916. Tartu Art Museum

299. K. Mägi. *Seaweed*, in oil. 1913—14. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

300. J. Koort. *Portrait of the Artist's Wife*, in basalt. 1916. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

301. K. Raud. *Under the Stars*, from the cycle *The Man and the Night*, in gouache and ink. *C.* 1907—9. Estonian SSR Art Museum, Tallinn

302. P. Kippik. Book cover in leather, decorated with intasia and hand gilding. Early 20th century. Estonian SSR Library named after Fr. Kreuzvald, Tallinn

303. A. Reinberg. Building of the USSR Foreign Trade Bank (formerey Commercial Bank of German Nobility) in Tallinn. 1904

304. A. Bubyr and N. Vasilyev. Building of the Kingisepp Drama Theatre (formerly the German Theatre) in Tallinn. 1910

305. A. Lindgren, V. Lionn. Building of the Theatre Estonia of Opera and Ballet (formerly the Theatre Estonia) in Tallinn 1913

306. K. Burman. Mansion at Viljandi. 1915

307. V. Okushko. *Ploughing*, in oil. 1901. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

308. P. Shillingovsky. *Bessarabia*, in oil. 1911. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

309. Ye. Maleshevskaya. *Self-portrait*, in oil. 1905. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

310. V. Okushko. *Village Houses*, in oil. 1900s. Moldavian SSR Art Museum, Kishiniov

311. Woollen Moldavian *kilim* rug. Late 19th century. Moldavian Museum of History and Local Lore, Kishiniov

312. R. Gvelesiani. *Portrait of A. Beridze*, in oil. 1882. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

313. G. Gvelesiani. *A Kakhetian with a Pitcher*, in oil. 1883. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

314. A. Beridze. *Peasant Boy with a Reed-pipe*, in oil. 1895. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

315. G. Gabashvili. *Portrait of F. Koridze as Prince Gudal*, in oil. 1903—5. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

316. G. Gabashvili. *Three Town-dwellers*, in oil. 1893. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

317. G. Gabashvili. *Alaverdoba*, in oil. 1899. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

318. A. Mrevlishvili. *A Low Fence*, in oil. 1901. Georgian SSR Art Museum, Tallinn

319. M. Toidze. *Mtskhetoba*, in oil. 1899—1901 Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

320. M. Toidze. *Washer-woman*, in oil. 1903. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

321. N. Pirosmanashvili. *Yard-keeper*, in oil on oil-slin. 1905. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

322. N. Pirosmanashvili. *The Lamb*, in oil on oil-skin. Early 20th century. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

323. N. Pirosmanashvili. *Bego's Company*, in oil on oil-skin. 1907. Private collection

324. Ya. Nikoladze. *Girl from the North*, in marble. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

325. Ya. Nikoladze. *Akaky Tsereteli*, in marble. 1915. Georgian SSR Art Museum, Tbilisi

326. Ya. Nikoladze, P. Mamradze. Tombstone to Ilya Chavchavadze, in bronze and stone in the Mtatsminda Pantheon in Tbilisi 1908—10

327. S. Kldiashvili. Building of Tbilisi University (formerly the Georgian Gymnasium for the Nobility). 1900—16

328. A. Kalgin and G. Grinevsky. Building of the Republican Library (formerly the Nobleman's Land Bank) in Tbilisi. 1910s

329. Façade of a dwelling house in Plekhanov Prospekt in Tbilisi. Second half of the 19th century

330. Silver pitcher with chased decoration. 1867. USSR Peoples' Ethnography Museum, Leningrad

331. M. Mamulashvili. Silver bowl with chased decoration. 1851. Museum of folk and Applied Arts, Tbilisi

332. I. Aivazovsky. *The Bay of Naples in a Misty Morning*, in oil. 1874. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

333. G. Balinjagan. *Sevan Lake in a Dull Day*, in oil. 1897. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

334. A. Shamshinian. *Bridge at Sanain*, in oil. 1899. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

335. V. Sureniants. *Church of St Rhipsimé near Echmiadzin*, in oil. 1897. Armenian SSR Picture Gallery, Yerevan

УКАЗАТЕЛЬ ИМЕН ХУДОЖНИКОВ И АРХИТЕКТОРОВ

* На странице, обозначенной звездочкой, расположена репродукция произведения данного автора.

ОГЛАВЛЕНИЕ

CONTENTS

ИБ № 605

ИСТОРИЯ ИСКУССТВА НАРОДОВ СССР, т. 6

«ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО». МОСКВА. 1981
МОСКВА, 129272, СУЩЕВСКИЙ ВАЛ, 64

ЗАВ. РЕДАКЦИЕЙ Л. ШАРАФУТДИНОВА

РЕДАКТОР Е. ГОЛОВНИНА

МЛАДШИЙ РЕДАКТОР А. ВОЕЙКОВ

СУПЕРОБЛОЖКА, ТИТУЛЬНЫЙ ЛИСТ И ПЕРЕПЛЕТ
ХУДОЖНИКА В. ЛАЗУРСКОГО

МАКЕТ ХУДОЖНИКА А. СВЕРДЛОВА

ХУДОЖЕСТВЕННЫЙ РЕДАКТОР В. ТЕРЕЩЕНКО

ЦВЕТНУЮ КОРРЕКТУРУ ВЫПОЛНИЛА М. ВИНОГРАДОВА

ТЕХНИЧЕСКИЙ РЕДАКТОР Н. НЕРЕТИНА

КОРРЕКТОРЫ Т. ВАЛЬДИНА, Л. ГОРДЕЕВА

ТРАВИЛЬЩИКИ Е. БУБНОВ, А. ГАГАЕВ,
А. ЗАБОЛОЦКИЙ, В. КУЗМИН, В. ЧЕРКАСОВ

СДАНО В НАБОР 14.04.80. А07356. ПОДПИСАНО В ПЕЧАТЬ 22.12.80.
ФОРМАТ 60×108[1]/8. БУМАГА МЕЛОВАННАЯ 120 Г. ИЗД. № 2-445.
ЛИТЕРАТУРНАЯ ГАРНИТУРА. ВЫСОКАЯ ПЕЧАТЬ. УЧ.-ИЗД. Л.
67,235. УСЛ. ПЕЧ. Л. 68,4. ТИРАЖ 15 000. ЗАКАЗ 1548. ЦЕНА 9 Р. 80 К.

ОРДЕНА ОКТЯБРЬСКОЙ РЕВОЛЮЦИИ И ОРДЕНА ТРУДОВОГО
КРАСНОГО ЗНАМЕНИ ПЕРВАЯ ОБРАЗЦОВАЯ ТИПОГРАФИЯ ИМЕНИ
А. А. ЖДАНОВА СОЮЗПОЛИГРАФПРОМА ПРИ ГОСУДАРСТВЕННОМ
КОМИТЕТЕ СССР ПО ДЕЛАМ ИЗДАТЕЛЬСТВ, ПОЛИГРАФИИ И
КНИЖОЙ ТОРГОВЛИ. МОСКВА. М-54, ВАЛОВАЯ, 28

Поправки к тому 5. 1. Подпись под илл. 309 относится к илл. 312, а подпись под илл. 312–к илл. 309. 2. Аннотацию к илл. 331 следует читать: А. Овнатанян. Портрет юноши из семьи Бебутовых. Х., м. Середина XIX в. Государственная картинная галерея Армении. Ереван.

ИЗДАТЕЛЬСТВО „ИЗОБРАЗИТЕЛЬНОЕ ИСКУССТВО"

The period surveyed in the 6th volume of the History of the Art of the Peoples of the USSR includes the second half of the 19th and the beginning of the 20th century. The book traces the development of art schools which originated and took shape in many regions, their interrelation and mutual influence. Considerable ground is given to individual work of the leading painters, sculptors, graphic artists, architects, masters of applied art, and stage decorators.

Those years represent an important stage in the evolution of art. The dominant tendency was rapid advance of realism, which in Russia was closely linked with progressive social movements. Many artists, particularly those connected with the Peredvizhniki exhibitions, devoted their works to topical subjects of contemporary life. In their most mature works they succeeded in combining the novel approach to the masses as the motive power of historical process, determining its course, with penetrating portrayal of an individual. Mythological and folklore subjects also attracted many artists, Russian and non-Russian, as a convenient allegorical form for conveying their views and meditations on the philosophical problems of existence and predestination of man.

A powerful impetus was given to art by the rise of democratic movement which preceded the revolution of 1905 and by the revolution itself. However, the progress in different fields of creative work was not a smooth evolutionary process. The social collisions of the time had a considerable impact on the imitative arts which evolved in the struggle of various groups, trends and schools. A special consideration in the volume is given to the activities of the World of Art group whose members played an outstanding role in advancing the Russian art and culture at the period.

On the whole the material carried in the 6th volume of the History of the Art of the Peoples of the USSR attests to the fact that in the years preceding the October Socialist Revolution Russia made a significant contribution into world art.

ИСТОРИЯ

ИСКУССТВА

НАРОДОВ

СССР

6

ИСКУССТВО НАРОДОВ СССР ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XIX–НАЧАЛА XX ВЕКА

В этом томе рассматривается искусство народов СССР второй половины XIX — начала XX века. Во многих регионах в исследуемые годы происходит становление художественных школ, взаимосвязи и взаимовлияния которых прослежены на страницах книги. В ней представлено творчество ведущих мастеров живописи, скульптуры, графики, архитектуры, театрально-декорационного и декоративно-прикладного искусства.

Данный период исключительно важен для искусства. В это время наблюдается мощный взлет реализма, тесно связанный в России с передовым общественным движением. Прогрессивные художники, особенно члены Товарищества передвижных художественных выставок, отразили основные стороны общественной жизни своего времени. В лучших произведениях по-новому раскрывается роль народа — он выступает как главное действующее лицо, определяющее ход общественных событий; это успешно сочетается с вниманием к человеческой индивидуальности. И русские художники и представители других национальностей нередко обращались в те годы также к мифологической и сказочной тематике, которая служила иносказательной формой для выражения философских раздумий о смысле бытия и назначения человека.

Огромным стимулом для искусства исследуемых лет стал демократический подъем, предшествовавший революции 1905 года, и сама революция. Но прогресс в различных областях творчества не был гладким эволюционным движением. Общественные коллизии эпохи отражались и в изобразительном искусстве; оно развивалось в борьбе различных группировок, течений, школ. В частности, в томе всесторонне показана деятельность художников «Мира искусства», сыгравших большую роль в развитии русской художественной культуры.

Материал 6 тома «Истории искусства народов СССР» свидетельствует о мировом значении отечественного искусства в период, предшествующий Великой Октябрьской социалистической революции.